

Die Genesisbilder in der kunst der frühen mittelalters

Anton Springer




Dei
Sub Numine
Viget



DIE GENESISBILDER

IN DER KUNST DES FRÜHEN MITTELALTERS

MIT BESONDERER RÜCKSICHT

AUF DEN

ASHBURNHAM-PENTATEUCH

VON

Heinrich

ANTON SPRINGER,

MITGLIED DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

Des IX. Bandes der Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften

Nº VI.

MIT ZWEI TAFELN.

LEIPZIG

BEI S. HIRZEL.

1884.

Vom Verfasser übergeben den 1. August 1884.
Der Abdruck vollendet den 1. October 1884.

DIE GENESISBILDER

IN DER KUNST DES FRÜHEN MITTELALTERS

MIT BESONDERER RÜCKSICHT AUF DEN

ASHBURNHAM-PENTATEUCH

VON

ANTON SPRINGER

MITGLIED DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

In der Abhandlung über den Utrechtpsalter[1]) habe ich das Dasein einer selbständigen Kunstrichtung in der karolingischen Periode, soweit es sich um die Illustration der Psalmen handelt, bewiesen. Wenn auch die einzelnen Handschriften des Abendlandes sich von einander in der Auffassung des Textes, in der Komposition und der technischen Durchführung unterscheiden, nach Familien geordnet werden müssen, so verknüpft sie doch alle der scharf und deutlich ausgesprochene Gegensatz zu den byzantinischen Psaltern. In der Studie über die »deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert« habe ich sodann die literarischen und künstlerischen Zeugnisse zusammengestellt[2]), welche den engen Zusammenhang der Kunst der Ottonischen Periode mit dem karolingischen Zeitalter darthun. Die stetige innere Entwickelung der abendländischen Kunst vom neunten bis tief in das elfte Jahrhundert erscheint auf diese Weise gesichert. Noch bleibt aber eine andere Aufgabe zu lösen. Die karolingische Kunst ist keineswegs dem Boden entwachsen, auf welchem sie sich ausbreitet. Sie wurzelt vielmehr vorwiegend in Ueberlieferungen, welche bis auf die altchristliche Zeit zurückgehen. Dieses gilt selbstverständlich von den Gegenständen der Darstellung, welche den christlichen Gedankenkreis wiedergeben. Keineswegs kann es so unbedingt, ohne weitere Beweise, von der Form und Gestalt der künstlerischen Schilderung angenommen werden. Wird doch z. B. von den altirischen Miniaturen vielfach behauptet, dass die Figuren der Evangelisten, der Madonna, die Darstellung der Kreuzigung ebenso wie die Ornamente Werke einer ursprünglichen, rein nationalen Kunst sind. Jedenfalls verdient die Frage, ob auch eine Fortpflanzung formaler Traditionen

[1]) Abh. der phil.-hist. Classe der kgl. Sächs. Ges. der Wiss. Bd. VIII.
[2]) Westdeutsche Zeitschrift f. Geschichte u. Kunst. Trier 1884. S. 201.

stattgefunden habe und auf welchem Wege sie sodann bis zu den Künstlern der karolingischen Periode vordrang, einer eingehenden Prüfung. Erst wenn diese Frage im bejahenden Sinne gelöst ist, wird man die Kette der Entwickelung schliessen dürfen und über den wahren Verlauf der früh-mittelalterlichen Kunstgeschichte volle Klarheit erlangen.

Die Prüfung vorzunehmen, verhinderte bis jetzt die grosse Seltenheit von Denkmälern der abendländischen Kunst aus den Jahrhunderten zwischen der altchristlichen und karolingischen Periode, also aus dem sechsten und siebenten Jahrhundert. Auf solche müssen wir zunächst das Augenmerk richten, da sie uns den unmittelbaren Weg zeigen, auf welchem sich künstlerische Traditionen bis in das karolingische Zeitalter forterben konnten. Erst in den jüngsten Tagen wurde die Schwierigkeit der Untersuchung einigermassen dadurch erleichtert, dass wir die Hand auf ein hervorragendes Werk abendländischer Kunst des siebenten Jahrhunderts legen, also wenigstens in einem Falle einem sicheren Wegweiser vertrauen dürfen. Herr Dr. O. von Gebhardt hat die Bilder des längst berühmten, aber bisher niemals genau geprüften Ashburnham-Pentateuch in musterhafter Weise herausgegeben[1]), die Miniaturen sorgfältig beschrieben und soweit es die Natur des Codex und die Mittel des Lichtdruckes[2]) gestatten, dieselben in treuer Nachbildung weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Dem verdienstvollen Herausgeber lag die kunsthistorische Würdigung der Handschrift erst in zweiter Linie. Er verzichtet ausdrücklich auf eine kritische Vergleichung der Miniaturen des Ashburnham-Codex mit älteren und jüngeren illustrirten Handschriften der Genesis. Diese Vergleichung durchzuführen und auf diese Weise die Stellung des Ashburnham-Pentateuch in der Kunstgeschichte zu bestimmen, ist das Ziel der folgenden Abhandlung.

Ueber die Herkunft und die Schicksale des Ashburnham-Pentateuch ist in den letzten Jahren viel gesprochen und geschrieben

[1]) The miniatures of the Ashburnham Pentateuch edited by Oscar von Gebhardt. London 1883. Asher u. Co. Folio. Mit 20 Tafeln.

[2]) Nur ein Blatt ist auch in wohlgelungenem Farbendrucke reproducirt.

worden, das endgiltig richtige wohl von dem gelehrten Director der Nationalbibliothek in Paris, Leopold Delisle. Nach Delisle's wiederholt abgegebenem Gutachten[1]) stammt die Handschrift aus dem Kloster Saint-Gatien in Tours und kam in der Revolutionszeit in den Besitz der Municipalbibliothek in Tours. Daselbst blieb sie, mehrfach beschrieben, bis zum Jahre 1842, verschwand um diese Zeit, um 1846 in der Sammlung des berüchtigten Bücherdiebes Libri aufzutauchen. Libri, welcher die Handschrift öfter gesehen hatte und ihren Werth genau kannte, benutzte die auf der Bibliothek in Tours herrschende Unordnung, stahl dieselbe oder liess sie stehlen, und verkaufte sie einige Jahre später an einen Londoner Buchhändler, Namens Road, von welchem sie Lord Ashburnham für 200,000 Fr. erwarb. Um zum Ankaufe zu locken, erhöhte Libri willkürlich das Alter der Handschrift und versetzte sie in das fünfte Jahrhundert; um die Spuren des Diebstahls zu verwischen, fälschte Libri (fol. 116^b) eine Inschrift und behauptete die Herkunft des Pentateuch aus dem Basilianerkloster Grottaferrata bei Rom. Ueber die Unwahrheit der letzteren Behauptung, über die Identität des Ashburnham-Pentateuch mit dem Codex in Tours kann nach Delisle's und Gebhardt's Untersuchungen kein Zweifel bestehen.

Leider ist auch der Ashburnham-Pentateuch, wie so viele unserer ältesten illustrirten Handschriften nur als Torso erhalten. Das fünfte Buch Moses fehlt vollständig und auch die anderen vier Bücher zeigen mehrfache Lücken. Der Codex besteht aus 142 Blättern (c. 37.5 cent. h. und 32 cent. br.); der Text ist in zwei Columnen zu 28 Zeilen, ohne Wortabtheilung in rohen Uncialen auf wenig sorgfältig zubereitetem Pergament geschrieben. Der Character der Schrift weist nach dem übereinstimmenden Urtheil der zu Rathe gezogenen Paläographen[2]) auf das siebente Jahrhundert hin. Für die ersten drei Linien eines jeden Buches und für die erste Linie eines jeden Kapitels wurde rothe Farbe benützt, die Initialen erscheinen etwas grösser als die anderen Buchstaben, zeichnen sich aber sonst weder durch Gestalt noch durch Schmuck aus.

[1]) Les très anciens manuscrits du fonds Libri dans les collections d'Ashburnham Palace. Communication faite à l'Academie des inscriptions, le 22 février 1883 und: Rapport à Mr. le ministre de l'instruction publique le 28 Juin 1883.

[2]) Vgl. Palæographical Society pl. 239.

Mit Ausnahme von drei Blättern füllen die Miniaturen (das Titelblatt eingerechnet 20 an der Zahl) stets die ganze Seite. Sie sind von einer einfachen rothen Linie eingefasst, von welcher an den Ecken kleine spitze Blätter an kurzem Stiele auslaufen. Jedes Miniaturbild umfasst mehrere Scenen. Diese sind nicht in regelmässigen Reihen übereinandergeordnet, oder durch ornamentale Streifen getrennt, sondern je nach dem Raume, welchen sie in Anspruch nehmen, auf dem Blatte vertheilt. Um sie von einander zu unterscheiden, empfängt gewöhnlich der Hintergrund einer jeden Scene eine andere Farbe.

Wie verhalten sich nun die Miniaturen des Ashburnham-Pentateuch zu den älteren und jüngeren Darstellungen der Genesis, zu den altchristlichen und altbyzantinischen einerseits, zu den karolingischen und spätbyzantinischen andererseits. Die Untersuchung stösst insofern auf grössere Schwierigkeiten, als der Künstler bei den Genesisbildern eng an den Inhalt der Schrift gebunden ist, die letztere ihm die Komposition, die Scene, die Personenzahl u. s. w. ziemlich genau vorschreibt. Verhältnissmässig frei durfte sich der Illustrator des Psalters bewegen. Der Text gestattete eine mannigfaltige Auffassung. Der Maler konnte denselben wörtlich nehmen, oder den tieferen Sinn, welchen die einzelnen Verse bergen, zum Ausgangspunkte seiner Schilderung wählen. Auf diese Weise entstanden mehrere scharf von einander getrennte Familien von Psalterillustrationen, welche sich bereits durch den Inhalt der Darstellung von einander unterscheiden. Die Genesisbilder dagegen zeigen eine viel grössere Verwandtschaft, besitzen zahlreiche gemeinsame Züge. Wie wenig bleibt bei der Wiedergabe des Sündenfalles, des Auszuges aus der Arche u. s. w. der Freiheit des Künstlers überlassen? In der Hauptsache decken sich alle gleichnamigen Bilder. Nur durch sorgfältige Prüfung aller Einzelheiten, selbst der unscheinbaren Nebendinge, vermag der Forscher das Maass der Selbständigkeit zu erkennen; insbesondere wird er durch den Nachweis, dass in der Wahl der Gegenstände eine Verschiedenheit waltet, in den Stand gesetzt, auf eine bestimmte Richtung der Phantasie zu schliessen. Mag auch vorläufig keine Sicherheit geboten sein, ob man auf diesem Wege zum Ziele gelangt, so musste er doch als der einzig mögliche eingeschlagen werden. Die Bedeutung der einschlägigen Fragen für

die Kunstgeschichte des Mittelalters ist zu gross, als dass nicht der Versuch der Lösung allen Schwierigkeiten zum Trotze gewagt werden sollte.

Zur Vergleichung mit dem Ashburnham-Pentateuch wurden folgende Bilderkreise der Genesis herangezogen.

1) Die griechische Handschrift der Genesis in der Wiener Hofbibliothek. Auf Purpurpergament mit Gold- und Silberbuchstaben geschrieben, reiht sich dieses Bibel-Fragment — denn nur 24 Blätter, vom 3. bis zum 49. Kapitel reichend, haben sich erhalten — den Prachtcodices an, über deren maasslos prächtige Ausstattung der h. Hieronymus in der Vorrede zum Buche Hiob Klage führte. Früher in das Constantinische Zeitalter versetzt, wird jetzt die Wiener Genesis dem Charakter der schweren Uncialbuchstaben entsprechend, dem sechsten Jahrhundert zugeeignet. Ueber den Ursprung des Codex ist nichts näheres bekannt, nur dass sich derselbe im vierzehnten Jahrhunderte noch in Italien befand, wird glaubwürdig vermuthet.[1]) Der Miniaturenschmuck dehnt sich über alle Seiten der Handschrift aus, steigert demnach die Summe der Bilder auf achtundvierzig. Dieselben füllen stets die untere Hälfte der Seite, zeigen leider die Farben vielfach abgerieben, gestatten immerhin den Schluss auf eine kunstgeübte Hand, welche auch technisch an den antiken Traditionen festhält. Gold ist ausgeschlossen, die Färbung im Ganzen hell, mit feinen Uebergängen von Licht zum Schatten. Sämmtliche Bilder sind in dem bekannten Werke von Peter Lambeck über die Wiener Hofbibliothek[2]), wenn auch mit arger Missachtung der stilistischen Eigenheiten, in Kupferstiche reproducirt worden.

2) Der Codex Geneseos Cottonianus im Britischen Museum. Zwei griechische Bischöfe brachten die Handschrift als Geschenk für König Heinrich VIII. nach England mit dem Vorgeben, sie sei identisch mit dem Exemplar, welches der h. Origines besessen. Leider ging der Codex bei dem Brande der Cotton-Bibliothek 1731 beinahe vollständig zu Grunde, so dass nur wenige Blattfragmente in halbverkohltem Zustande sich erhalten haben. Einige der noch kenntlichen Miniaturen wurden in den Vetusta monumenta der Londoner

1) Palæogr. soc. pl. 178.

2) Lambecii Comment. de C. Bibliotheca Vindob. liber tercius. Wien 1670.

Antiquarischen Gesellschaft 1750 reproducirt, das Bild Gott Vaters mit Adam in Westwood's Palaeographia sacra nachgebildet. Der Codex zählte ursprünglich 250 Miniaturen, während wir jetzt knapp 16 Umrisszeichnungen zur Vergleichung heranziehen können.

3) Die karolingischen Bilderbibeln. Selbständige illustrirte Handschriften der Genesis aus der karolingischen Periode haben sich nicht erhalten, wohl aber erfreuen sich in den grossen Prachtschriften der Vulgata die ersten Abschnitte des alten Testamentes regelmässig eines reicheren künstlerischen Schmuckes. Die Anordnung der Bilder hat in der Zeit eine durchgreifende Aenderung erfahren. Während in den altchristlichen Handschriften die Einzelbilder vorherrschten, werden jetzt mehrere Scenen, in Reihen übereinander gezeichnet, auf einem Blatte vereinigt, gewöhnlich so, dass am Anfange eines jeden Buches des alten Testamentes (wie vor jedem Evangelium) die daselbst erzählten Ereignisse wie in einer anschaulichen Uebersichtstafel zusammengefasst werden. Die wichtigsten Denkmäler, welche in Betracht gezogen wurden, sind ausser den Alcuinbibeln im britischen Museum und in der Bamberger Bibliothek (jene aus dem Schweizer Stifte Moutier Grandval stammend, diese seit Jahrhunderten in Bamberg befindlich, beide im S. Martinskloster in Tours im 9ten Jahrhundert geschrieben) folgende:

a. die Bibel K. Karl des Kahlen in Paris, von Vivianus und seinen Brüdern (in Tours) dem Frankenkönige überreicht und

b. die sog. Bibel von S. Calixt, jetzt in der Bibliothek der Benediktinerabtei S. Paul bei Rom bewahrt, deren reichen Bilderschatz ich 1882 eingehend geprüft habe. Obschon die Bibel von S. Calixt noch den korrupten Text der Vulgata vor Alcuins Verbesserung enthält, muss sie dennoch mit Rücksicht auf die Natur der Ornamente und der Bilder dem Schlusse des neunten Jahrhunderts (oder noch später?) zugeschrieben werden. Mehrere Anzeichen sprechen dafür, dass die Pariser Bibel Vivian's etwas früher geschrieben und illustrirt wurde.

4) Eine besondere Stellung nimmt die »Metrical Paraphrase« Caedmon's ein. Der Codex in der Bodleiana, in seinem künstlerischen Schmucke unvollendet, enthält 48 Miniaturen verschiedener Grösse, bald Einzelbilder, bald mehrere Scenen auf einem Blatte übereinandergestellt und wurde im 10. Jahrhundert geschrieben. Die

Vorlage des Künstlers, welcher leider über eine sehr ungelenke Hand gebot und der Natur niemals scharf in das Auge geblickt hatte, war nicht die Bibel, sondern eine theilweise aus apokryphen, vielleicht rabbinischen Quellen schöpfende Dichtung.[1] Seine Illustrationen stehen daher nicht auf gleicher Linie mit den streng biblischen Bildern, immerhin verdienen sie besonders für die Geschichte Noah's und Abraham's Beachtung, weil sie den Unterschied zwischen officieller und privater Auffassung klar legen und auch zeigen, welche Darstellungen sich einer gewissen Volksthümlichkeit erfreuten.

5) Der Untersuchung würde der rechte Abschluss fehlen, wenn sie nicht auch auf die byzantinischen Schilderungen sich ausdehnte. Findet ja noch immer der angebliche Einfluss der byzantinischen Kunst auf das Abendland im frühen Mittelalter manche Gläubige. Abgesehen von Einzeldarstellungen in Homilien und Psaltern habe ich keine umfassende Illustration der Genesis zu Gesichte bekommen. Die beiden Handschriften des Octateuch in der Vaticana scheinen nur ältere Codices kopirt zu haben und keinen selbständigen Werth zu besitzen. Die Zusammenstellung griechischer illustrirter Handschriften in westeuropäischen Sammlungen — und nur über diese kann man vorläufig gebieten — legt die Vermuthung nahe, dass von Evangelien und Psaltern abgesehen die spätere byzantinische Kunst sich vorwiegend mit der Ausschmückung erbaulicher Schriften beschäftigte. Einigen Ersatz bietet das bekannte Malerbuch vom Berge Athos. Mag dasselbe auch nur für die späteren Jahrhunderte (vom 12. herwärts) und selbst für diese nicht immer kanonische Geltung besitzen, so lehrt es uns dennoch den durchschnittlich herrschenden Bilderkreis kennen. Ergänzend treten die Schilderungen der Genesis in dem ausgedehnten Gemäldecyclus der Capella Palatina in Palermo und in der Kirche zu Monreale hinzu. Schon die Ausführung in Mosaikmalerei deutet das Beharren bei älteren Ueberlieferungen an. Die musivische Technik hängt auf das engste mit einer Kunstanschauung zusammen, welche im zwölften Jahrhundert längst ihren Höhepunkt überschritten hatte und langsam sich bereits auslebte. Ihre

[1]) Thorpe, Caedmon's metrical Paraphrase, London 1832. Vgl. Archaeologia, published by the society of Antiquaries of London Vol. XXIV und Westwood, Palæographia sacra. Vgl. A. Ebert: Zur angelsächsischen Genesis in Anglia V. p. 124.



Anwendung zeigt konservative Gesinnung, Die Palermitaner Mosaikbilder vertreten nicht allein eine ältere Richtung, sondern sind auch offenbar unter byzantinischem Einflusse entstanden. Mochte das arabische Culturelement auf Sicilien reiche Blüthen entfalten, namentlich auf die Bausitten der normanischen Eroberer vielfach befruchtend wirken, im Kreise der Malerei waren demselben selbstverständlich enge Grenzen gezogen. Hier musste die byzantinische Kunstübung aushelfen. Dadurch erscheint es gerechtfertigt, wenn auch diese Werke trotz ihres späteren Ursprunges zur Vergleichung herangezogen werden. Die Vergleichung soll übrigens nicht auf jedes einzelne Bild und auf jede einzelne Scene der zahlreichen Bilderkreise sich erstrecken. Aus äussern und innern Gründen empfiehlt es sich, die Scenen zu grösseren Gruppen zusammenzufassen und einander gegenüberzustellen. Solche Gruppen sind: die Schöpfungsgeschichte, die Geschichte Adam und Eva's, die Sündfluth, die Geschichte der Patriarchen Abraham, Isaak, Jacob und Joseph und endlich die Anfänge der Thätigkeit Moses. Die Grenzen des Buches Genesis werden dadurch allerdings nicht strenge innegehalten. Die Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch bedingte aber die Ueberschreitung und wird den Fehler, dass sich Titel und Inhalt der Abhandlung nicht vollständig decken, in Fachkreisen entschuldigen.

---

1. Die Schöpfungsgeschichte.

Die Schwierigkeiten bei der bildlichen Wiedergabe der Weltschöpfung, welche erst Michelangelo in glorreicher Weise besiegt hatte, mögen wohl die wesentlichste Ursache gewesen sein, dass dieser Vorgang so selten zur Darstellung gelangt. Die altchristliche Kunst kennt ihn nicht, er fehlt in der Wiener Genesis, ebensowenig kommt er in den karolingischen Bibeln vor. Auch das Malerbuch vom Berge Athos reiht dem Sturze Lucifers unmittelbar die Erschaffung Adam's an. Einen hervorragenden Platz nimmt dagegen die Weltschöpfung in dem Ashburnham-Pentateuch ein. Ihre Darstellung füllt ein ganzes Blatt und zerfällt in vier Scenen. Gott scheidet die Erde, einen braunen rechteckigen Streifen von dem Himmel, sein Geist schwebt zugleich in der Form einer blauen Wolke über dem (als

grüne Welle gezeichneten) Wasser; er scheidet ferner das gelbe Licht von der dunkelblauen Finsterniss, beide als unregelmässige, dem Oblong sich nähernde Streifen dargestellt, er trennt weiter das Wasser unter der Feste (abermals eine grüne aufgebauschte, gestreifte Fläche) von dem Wasser über der Feste und theilt endlich das Land, steile braune Felsen von dem Wasser, grünen Wellen. Wie in der Darstellung der unbelebten Gegenstände nur die dürftigste Naturbeobachtung sich kundgibt, ihre Bedeutung immer erst errathen werden muss, so offenbart die viermal wiederkehrende Gestalt Gottes den Mangel an künstlerischer Tradition. Er ist überall gleichmässig mit langem braunen Haar, in braunem Mantel und Sandalen an den Füssen wiedergegeben. Wichtig ist, dass die stets ausgestreckte Hand übermässig gross gezeichnet ist, hier also bereits die Sitte, das bei der Thätigkeit besonders wirksame Körperglied durch Grösse auszuzeichnen, anklingt. Wir dürfen wohl vermuthen, dass für alle diese Scenen keine Vorbilder vorlagen, dieselben vielmehr von dem Zeichner selbständig aber mühselig erfunden wurden.

Längere Zeit verstreicht, ehe wir wieder auf eine ausgedehnte Schilderung der Schöpfungsgeschichte stossen. Diese ist so seltsam, fällt so vollständig aus dem Rahmen der biblischen Erzählung heraus, dass sie in der Reihe der Bibelillustrationen kaum mitgezählt werden kann. Die Miniaturen in der »Metrical Paraphrase« beginnen mit der Darstellung, wie Gott (mit dem Kreuznimbus) auf dem Throne sitzend die Huldigung der Cherubim und Seraphim empfängt. Das nächste Blatt beschreibt in vier Abtheilungen den Sturz der rebellischen Engel. Ihr Anführer, mit Krone und Stab, steht vor einem Prachtbau, in dessen geöffnetem Inneren man einen Thron erblickt und ladet seine Anhänger ein, diesen neuen Himmel zu betreten. Vier grössere Engel neigen sich ehrerbietig vor ihm, vier andere, kleinere, immer durch riesige Flügel charakterisirt, bringen ihm Kronen dar. Die Huldigungsscene wiederholt sich in der nächst unteren Abtheilung. In der Mitte steht ein grösserer Engel, mit dem Diadem geschmückt und empfängt aus den Händen sechs kleinerer Engel Pfauenfedern. Die beiden noch folgenden Abtheilungen des Blattes gehören zusammen. In der oberen schleudert Gott, von Engeln umgeben, einen Bündel Pfeiler auf die Abtrünnigen, welche kopfüber in die Tiefe stürzen; in der Hölle, einem fischartigen Rachen,

liegt bereits Lucifer angekettet. Erst auf dem dritten Blatte wendet sich der Künstler der eigentlichen Schöpfungsgeschichte zu. Nach der Beischrift scheidet hier Gott das Wasser von der Erde. Ueber dem Wasser schwebt ein Engel, welcher sich mit dem Gewande das Antlitz verhüllt. Darüber auf dem Scheitelpunkte eines Halbkreises sitzt Gott, jung und unbärtig; er blickt nach unten und hält die Rechte ausgestreckt. Ein zweiter Halbkreis wölbt sich über Gott, ein Engel schwebt innerhalb desselben mit einem runden Gefässe in den Händen, aus welchem ein Strahlenstrom auf Gott sich ergiesst.

Vier Halbkreise sind auf dem vierten Blatte übereinander gezeichnet. Im obersten steht Gott in der Mandorla, ein Buch in der einen Hand, die andere zum Segen erhebend. In dem zweiten erblicken wir auf dem Boden einen grossen Vogel und einen Hirsch zwischen Pflanzen ruhend. Der dritte Halbkreis zeigt ein ähnliches Bild wie Blatt 3: Gott, unbärtig jung, mit dem Buche in der Hand, über ihm ein Engel, Strahlen ausgiessend. In dem untersten Halbkreise erscheinen oben Sterne, unten auf einer festen Linie einzelne dünne Bäumchen.

Die Frage, ob der angelsächsische Maler sich an eine künstlerische Ueberlieferung hielt oder auf Grund des vorliegenden Textes selbständig die Scenen ordnete und die Formen erfand, muss zu Gunsten der letzteren Annahme entschieden werden. Wir haben es nicht mit schlimmen Nachbildungen einer schlecht geschulten Hand, sondern mit Versuchen einer ursprünglich wirkenden Phantasie zu thun, selbst in den Bildern, welche den biblischen Text wiedergeben und nicht wie der Engelsturz, spätere poetische Erfindungen illustriren. Herrscht eine Verbindung zwischen den Miniaturen des Pseudo-Caedmon und einem weiteren Kunstkreise, so kann sich diese nur auf die angelsächsische Schule des 10. Jahrhunderts beziehen. Deutliche Anklänge an diese zeigen ausser der Architektur die Art, wie die Ausgänge der Gewandfalten gezeichnet sind, und die Form, welche dem Höllenrachen gegeben wurde.

Eine weitere Illustration der Schöpfungsgeschichte aus der karolingischen Periode kann nicht nachgewiesen werden. Dass sie aber der Phantasie des Zeitalters nicht ganz fremd war, beweisen die »Versus ad picturas domus domini Mogontinae«, welche

Ekkehard IV. aus St. Gallen für den Erzbischof Aribo am Anfange des XI. Jahrhunderts dichtete[1]. Selbst auf den Engelsturz wird in den ersten Versen dieses Programmes für Wandgemälde im Mainzer Dome angespielt:

> Principio rerum lux primo facta dierum,
> Arida cum coelis, magnum genus et Michaelis,
> Luciferum verbis temerantem sceptra superbis
> In primo flore plasmator nudat honore.

Die Darstellungen der Schöpfungsgeschichte treten im frühen Mittelalter so sporadisch auf, dass es bisjetzt wenigstens unmöglich ist, die Wege anzugeben, auf welchen sich die Typen von Geschlecht zu Geschlecht vererbten. Die Schöpfungsbilder in der Capella Palatina und im Dom zu Monreale treten uns unvermittelt entgegen. Wir sind nicht im Stande, die überlieferten künstlerischen Vorbilder nachzuweisen, können freilich auf der anderen Seite die Behauptung nicht erhärten, dass wir es mit neuen, selbständigen Schöpfungen eines Malers aus dem 12. Jahrhunderte zu thun haben. Die byzantinischen Anklänge, in den Genesisbildern übrigens schwächer als in den grossen Einzelgestalten Christi, der Apostel und Heiligen und selbst in den Scenen aus dem neuen Testamente, welche andere Theile der beiden Kirchen schmücken, treffen zunächst nur die Zeichnung. Dass auch die Wahl der Gegenstände, die Anordnung und Gruppirung, die Komposition unmittelbar der byzantinischen Kunst entlehnt worden sei, dafür fehlen sichere Anhaltspunkte.

Die Schöpfungsbilder in der Capella Palatina bedecken die rechte Wand des Mittelschiffes über den Bogen. Gott, im Brustbilde, steht innerhalb eines gezackten Kreises, von welchem Wasser herabfällt, das sich unten in einem Wellenstrome sammelt. Gott, wie hier immer, in violettem Mantel, in ganzer Figur, schafft die Pflanzen, und im dritten Bilde Fische, Vögel und die vierfüssigen Thiere, welche paarweise ihre Wanderung antreten.

In Monreale, gleichfalls an der rechten Wand des Mittelschiffes, so dass jede Scene von der anderen durch das Fenster getrennt ist, nimmt die Schilderung der Schöpfung einen breiteren Raum ein. Von der Halbfigur Gottes geht ein Strahl aus, an dessen Spitze die Taube schwebt. Unten sind grünlich weisse Wellen gemalt, aus

[1] Fr. Schneider, der h. Bardo. Mainz 1871.

welchen ein grosser Kopf auftaucht. Die lateinische Beischrift lautet: in principio Deus creavit coelum et terram. Gott, in ganzer Figur, sitzt auf einer Kugel, welche mehrere Farbenschichten, von weiss, durch grün und blau bis zu schwarz zeigt. Flammenzungen gehen von ihm aus, Engel stehen mit ausgestreckten Armen adorirend vor ihm. Der Scheidung des Lichtes von der Finsterniss folgt unmittelbar die Schöpfung der Pflanzenwelt. Vor dem sitzenden Gottvater erhebt sich ein Hügel mit Blumen, unten ist Wasser angedeutet. In der nächsten Scene sitzt er, mit einer Rolle in der Hand; an dem Firmamente, einer Kugel, erscheinen Sonne, Mond (in der Form von Kreisen) und Sterne. Auf einer Kugel, die im Wasser (?) schwebt, thronend, stellt ihn das folgende Bild dar; das sechste und letzte Mosaikgemälde, welches der Schöpfung der Welt gewidmet ist, zeigt in der Ecke den sitzenden Gottvater, in der Mitte einen grünenden Hügel und darunter Wasser, in welchem Fische und Vögel, u. a. eine trefflich gezeichnete Ente schwimmen.

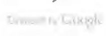
Die Zahl der Schöpfungsbilder in Monreale erscheint, mit jenen in der Capella Palatina verglichen, verdoppelt. Zur grösseren Summe gesellt sich auch ein grösserer Reichthum an Einzelnheiten, z. B. in der Zeichnung der Hügel, der Pflanzen und Thiere. Die Anschaulichkeit der Schilderung ist gewachsen, ohne freilich den eigentlichen Schöpfungsakt den Sinnen näher zu bringen.

Noch wäre die Darstellung der Schöpfung in dem aus Elfenbeintafeln zusammengesetzten Altarvorsatze im Dom von Salerno aus den XII. Jahrhundert zu erwähnen. Je zwei Scenen, durch eine Säule getrennt, füllen eine Tafel. Auf der einen (oberste Reihe links) steht Gottvater, mit der Rolle in der linken, die Rechte zum Segen über vier Engel, welche sich tief zur Erde beugen, erhebend. Links von der Säule schwebt die Taube über Wellen. Zwei Kreise darüber enthalten die Inschriften: lux und nox. Die andere Tafel zeigt Gottvater, von zwei Engeln in langen Gewändern begleitet, wie er Pflanzen (einen mit Blüthen und Früchten beladenen Baum) schafft, daneben streckt Gott die Hand gegen das Firmament aus, einen Kreis, in welchem sich zwei kleinere Kreise mit den Halbfiguren von Sonne und Mond, und viele Sterne befinden. Der Ursprung dieser Reliefs ist offenbar nicht weit von den Palermitaner Mosaikbildern zu suchen.

2. Adam und Eva. Sündenfall und Brudermord.

Während die Bilder der Weltschöpfung, der Werke Gottes in den ersten fünf Schöpfungstagen sich zu keiner zusammenhängenden Reihe verknüpfen lassen, von einer Entwickelung, einem allmäligen Wachsen und Sichausbreiten der Bildmotive nicht gesprochen werden kann, die einzelnen Scenen vielmehr von Fall zu Fall immer neu erfunden scheinen: geht die Schilderung Adam's und Eva's auf eine lange, bis in die altchristliche Zeit zurückreichende Tradition zurück. Besonders gilt dies von dem Sündenfalle. Bereits unter den Katakombenbildern stossen wir wiederholt auf Adam und Eva, unter einem Baume stehend und von der Schlange verführt. Die Darstellung bietet geringe Abwechslung. Ein schematisch gezeichneter Baum, um dessen Stamm sich eine Schlange ringelt, bildet die Mitte der Scene. Adam und Eva, zu welcher letzteren sich gewöhnlich die Schlange wendet, bedecken entweder mit beiden Händen die Scham oder halten auch nur mit einer Hand das Blatt darüber, während dann Eva mit der anderen Hand nach dem Apfel greift und Adam den Arm zur Gegenrede gegen Eva erhebt. Die Beispiele dafür finden sich in dem Cubiculum der h. Cäcilia (Garrucci t. 34, 5), im Coemit. S. Marcellini et Petri (Garr. t. 53, 2, t. 55, 2), in der Katak. der h. Agnes (Garr. t. 63, 1, t. 64, 2). Auch auf altchristlichen Goldgläsern, z. B. in jenem im Museum Borgianum der Propaganda (Garr. t. 172, 1) und in dem anderen, welches die Vatikanische Bibliothek bewahrt (Garr. t. 172, 8), kommt die gleiche Darstellung vor. Auffallend ist es, dass in den beiden letzteren Fällen Eva mit Armbändern und einem Halsband geschmückt erscheint und eine hohe Frisur, wie sie in den Miniaturen seit dem 6. Jahrhundert vorkommt, trägt.

Eine noch wichtigere Rolle spielen Adam und Eva in der altchristlichen Sarkophagskulptur. Ausser dem Sündenfalle wird uns noch die Menschenschöpfung und sodann eine eigenthümliche, später nie wiederkehrende Scene, Christus zwischen Adam und Eva, welcher sie nach dem Sündenfalle in das neue Leben einweist, vorgeführt. Unter den Darstellungen der Menschenschöpfung ist jene am Sarkophag aus S. Paolo fuori le mura, jetzt im Lateranmuseum (Garr. t. 365, 2), die berühmteste. Die Dreizahl der mit der Schöpfung Eva's



beschäftigten Personen hat mannigfache Erklärungen hervorgerufen und zu scharfen Controversen Anlass gegeben. Auf einem Lehnstuhle sitzt eine bärtige Gestalt in langem Mantel und erhebt die Hand zum Segen. An den Stuhl lehnt sich in der Ecke ein gleichfalls bärtiger Mann an, während der dritte, gleich gebildete die Hand auf den Kopf einer kleinen nackten aufrechtstehenden Figur legt. Eine zweite nackte Figur liegt starr ausgestreckt zu den Füssen der ersteren. Die Schwierigkeit der richtigen Deutung liegt zunächst in der kleinen liegenden Figur, welche offenbar einen Todten und nicht den schlafenden Adam darstellt, auffällig an den Todten in der Wiedergabe der Vision Ezechiels 37, 5—10, welche auch unter den Sarkophagreliefs (Garr. t. 312, 1 und t. 318, 1) vorkommt, erinnert. Dann in der Dreizahl der schaffenden Personen, gewöhnlich auf die Trinität bezogen. Die Theilnahme Christi an der Menschenschöpfung hätte nichts auffallendes. Der h. Basilius nimmt (Hexaëmeron IX. 6) ausdrücklich für Christus die Mitschöpfung des Menschen in Anspruch. Dadurch wurde aber gerade die Unterscheidung Christi von Gottvater durch Gestalt, Alter, Bartlosigkeit gefordert, da die Gleichstellung mit Gottvater die Lehre unverständlich macht. Dürfte man die Gestalt hinter dem Stuhle zu den blossen Füllfiguren des Hintergrundes rechnen, wie sie so oft an Sarkophagen, auch an dem Sarkophage von S. Paul vorkommen und die Handlung theilen: Gott weckt Adam zum Leben und Gott beseelt durch Handauflegen Eva, so böte die Deutung keine Schwierigkeiten.

Die Erschaffung des ersten Menschen stellt auch das Reliefbild an einem südfranzösischen Sarkophage dar (Garr. t. 301, 1). Ein bartloser Jüngling in langem Gewande, eine Rolle in der Linken tritt aus einem Gebäude (durch eine Säule angedeutet) heraus und legt einer kleinen nackten Gestalt, welche vor ihm steht, die eine Hand gegen ihn ausstreckt, die andere dagegen an die Brust drückt, und über welcher eine Taube schwebt, die Rechte auf den Kopf. Es wiederholt sich hier dieselbe Action wie am Sarkophage von S. Paul. Dass die Menschenschöpfung durch Christus gemeint sei und die Säule die Paradiesespforte vorstelle, unterliegt keinem Zweifel. Eine verwandte Schilderung zeigt ein bei Teramo in den Abruzzen gefundenes Sarkophagfragment (Garr. 399, 7). Ein bärtiger Mann auf dem Throne berührt mit der Hand die Brust einer vor ihm auf einen Sockel



gestellten kleinen nackten Figur. Hinter dem Thronenden steht eine unbärtige jugendliche Gestalt in langem Mantel, mit leicht erhobener Rechten.

Die Bilder des Sündenfalles auf den altchristlichen Sarkophagen unterscheiden sich von jenen in den Katakomben wesentlich durch zwei Dinge. Adam und Eva haben neben sich eine Aehrengarbe und ein Schaf stehen. Gott, bald als bärtiger Mann bald als unbärtiger Jüngling aufgefasst, spricht warnend das Elternpaar an. Beispiele des letzteren Vorganges bieten Sarkophage im Lateranischen Museum (Garr. t. 318, 1 und t. 383, 5), ferner Sarkophage in Syrakus (Garr. t. 365, 1), Saragossa (Garr. t. 381, 5) und ein im Coemet. S. Lucina ausgegrabener Sarkophag (Garr. t. 372, 3), auf welchem Gott unbärtig und jugendlich dargestellt erscheint. Noch häufiger tritt uns auf den Bildern des Sündenfalls die Garbe und das Schaf zu Füssen des Baumes, jene stets neben Adam, wie das Schaf neben Eva, entgegen, so an zwei Sarkophagen im Lateran (Garr. t. 314, 1 und t. 383, 5), am Sarkophage des Junius Bassus in den Vaticanischen Grotten, einem anderen in Saragossa (Garr. t. 381, 6) u. a. Als Variante mag noch ein Sarkophag in Verona (Garr. t. 333, 3) angeführt werden, wo zu beiden Seiten des Baumes Körbe mit Aepfeln gefüllt aufgestellt sind. Fallen schon die letzteren Bilder aus dem Kreise einfach historischer Schilderungen heraus und streifen sie an das Gebiet symbolisch-lehrhafter Darstellung, so gilt das in noch höherem Grade von den Reliefs, in welchen Christus (auf dem Sarkophage zu Saragossa als solcher ausdrücklich durch das Monogramm bezeichnet) zwischen Adam und Eva steht, mit einem Bündel Aehren in der einen, Adam zugewendeten Hand, während er mit der anderen ein aufspringendes Schaf festhält. Beispiele dieser Scene finden sich an römischen Sarkophagen (Garr. t. 310, 1; t. 313, 4; t. 367, 2; t. 396, 3). Ob sie auch an südfranzösischen und spanischen vorkommen, bleibt weiterer Untersuchung vorbehalten. Den letzten Anklang an diese Scene entdecken wir in einer Miniatur in den Homilien des Gregor von Nazianz aus dem IX. Jahrh. (Paris), welche einen Engel darstellt, wie er eine Hacke Adam überreicht. Die symbolische Bedeutung der Bilder ist offenbar schon in Vergessenheit gerathen.

Die älteste Illustration der biblischen Geschichte von Adam und Eva bietet uns die Wiener Genesis. Zwei Tafeln sind derselben gewidmet.



1) Adam und Eva stehen links zwischen drei Bäumen, in natürlicher Haltung, den einen Fuss vor den anderen setzend. Blätter benachbarter Baumzweige decken wie zufällig ihre Scham. Eva mit längeren Haaren und rundlichem Gesichte reicht Adam den Apfel. In der Mitte schreiten Adam und Eva, mit grossen abgerissenen Blättern die Scham bedeckend, mit gesenkten Köpfen dicht bei einander einher. Rechts ragen ihre Köpfe aus dem Gebüsche, in welchem sie sich verborgen halten, empor. Oben erscheint bis zum Ellenbogen sichtbar die Hand Gottes in einem Halbkreise. Die drei Scenen sind von dem Künstler offenbar als ein einheitliches Bild komponirt. Die Gruppen halten gleichen Abstand; in regelmässigen Zwischenräumen werden Bäume über den ganzen Hintergrund vertheilt, die Hand Gottes in der Mitte des Blattes angebracht, obgleich sie sich auf eine Seitenscene bezieht. Naturwahrheit kann man von der Zeichnung der Bäume nicht rühmen. Sie haben dünne Stämme, wenige Zweige, endigen in grosse, bald gezackte, bald spitz zulaufende Blätter. Die letzteren treten zuweilen zu einem Büschel zusammen. Die Früchte, Aepfel und Birnen, erscheinen im Verhältniss zu den Blättern und Zweigen viel zu gross. Dagegen zeigt sich in den nackten Gestalten noch deutlich eine feste künstlerische Ueberlieferung. Sie sind wenn auch nicht vollkommen lebenswahr, doch mit grosser Sicherheit, in den Maassen und Bewegungen richtig, im Ausdrucke deutlich entworfen.

2) Die zweite Tafel enthält links einen Baum mit grossen Aepfeln und gezackten Blättern, um dessen Stamm sich eine Schlange ringelt. Nebenan wandern Adam und Eva, in kurze, ärmellose Tuniken gekleidet, an einer Palme vorbei aus dem Paradiese. Die Grenze des letzteren bildet eine perspektivisch schlecht gezeichnete, schrankartige Thüre, durch ein flammendes Rad versperrt. Zur Seite desselben steht in langem Gewande, mit gesenkten Armen ein Engel. Rechts ziehen Adam und Eva, in ihren Geberden, das auf die Hand gestützte Antlitz, den Schmerz deutlich ausdrückend, von einer grösseren weiblichen Gestalt, der Reue, begleitet, von dannen. Wir lernen hier zum ersten Male den Gebrauch allegorischer Figuren, um mit ihrer Hilfe eine Seelenstimmung zu versinnlichen, kennen. Eine Zusammenstellung derselben von dem Codex Rossanensis, wo ἀπαγγελία den h. Marcus inspirirt, bis zu den Bildern in der Himmels-

leiter des Joh. Klimakos aus dem XI. Jahrhundert würde ihre weite Verbreitung und lange Dauer beweisen, überdiess darthun, dass sich in ihnen die antiken Ueberlieferungen am reinsten erhielten.

In eine ganz andere Kunstwelt, sowohl was die Gegenstände der Darstellung, wie die Form ihrer Wiedergabe betrifft, werden wir versetzt, wenn wir den Blick von der Wiener Genesis zum Ashburnham-Pentateuch wenden. An die Stelle wohlgeordneter Kompositionen treten bunt durcheinander geworfene Scenen, deren Zusammenhang und richtige Aufeinanderfolge erst mühsam enträthselt wird. Die Erschaffung Adam's und Eva's, der Sündenfall fehlen; erst das Leben nach der Vertreibung aus dem Paradiese, das Schicksal der ersten Familie fesselt die Aufmerksamkeit des Illustrators. Mehr noch als Adam und Eva erscheinen Kain und Abel als die Hauptpersonen. Die Erzählung beginnt mit der Darstellung Adam's und Eva's, welche in kurze Felle gekleidet neben einander unter einem Laubdache stehen. Unter einem ähnlichen von dünnen Stämmen getragenen Laubdache sitzt Eva, welche einmal Abel die Brust reicht, das anderemal den erstgeborenen Kain auf dem Schosse hält, während Adam mit einem Ochsengespanne den Acker pflügt. Er treibt mit einem Stachel die Thiere an. Es folgt dann die Schilderung, wie Abel auf einem Hügel sitzend Schafe weidet, Kain den Pflug führt, wie die Brüder Gott, dessen Hand in der Höhe sichtbar, Opfer bringen, Kains Opfer zurückgewiesen wird (Abel bringt Gott ein Schaf und einen Becher Wein dar, Kain, welcher die Hände sinken lässt, zur Erde blickt, ein Brod), wie Kain den Bruder mit einer Axt erschlägt und von Gott angerufen wird. (Kain hebt die Hände gleichsam um sich zu bergen über den Kopf empor.)

Gegen die einfache Tracht der Männer, den kurzen hellfarbigen Aermelrock und Kniestrümpfe sticht das schmuckreiche Gewand Eva's ab. Sie trägt einen violetten Rock mit rothen Unterärmeln, das aufgebundene Haar mit einer Art von Perlen durchzogen. Ausdruck empfangen die einzelnen Gestalten nur soweit derselbe durch bestimmte Bewegungen der Gliedmaassen wiedergegeben werden kann, z. B. durch gehobene oder gesenkte Arme, sonst sind alle Köpfe gleichmässig, d. h. gross und rund gebildet. Die Ochsen, mit welchen Adam und Kain pflügen, erscheinen besonders in den Köpfen richtig gezeichnet, weniger kann man es von Abels Herde rühmen,

am wenigsten von den Bäumen. Aus einem dünnen Stamme wachsen regelmässig drei Zweige heraus, welche in Blattwerk (theils lange spitze, theils zu runden Büscheln geordnete Blätter) auslaufen. Eine Ausnahme allein bildet die Dattelpalme. Ihr Stamm verjüngt sich wie in der Wirklichkeit nach unten, ebenso entsprechen Blätter und Früchte der letzteren. Die grössere Treue in der Wiedergabe der Dattelpalme wiederholt sich in vielen anderen dem Norden angehörigen Codices. Es geht daher nicht an, daraus den Rückschluss auf unmittelbare Naturbeobachtung und weiter auf die Heimat des Illustrators zu ziehen. Der Zeichner der Londoner Alcuinbibel hat gewiss nicht Palmen mit eigenen Augen gesehen. Es scheint vielmehr, dass die allerdings auffallende und dem Auge sich leicht einprägende Gestalt dieses in der Bibel typischen Baumes älteren Mustern nachgebildet wurde. Zu seiner Naturumgebung stand der Maler des Ashburnham-Pentateuch so, dass er wohl die kleinern Einzelheiten für sich der Wirklichkeit ablauschte, aber noch nicht die Fähigkeit besass, dieselben zu einem wahren Ganzen zu vereinigen.

Die beiden Alcuinbibeln in London und Bamberg zeigen deutliche Spuren gemeinsamer Abstammung, gehören offenbar zu einer und derselben Familie. Der Verwandtschaft der Schriftzüge steht eine grosse Uebereinstimmung in den Illustrationen zur Seite. Gold spielt auch bei den letzteren eine grosse Rolle. Nicht bloss empfangen die Bäume, ihre Blätter und Früchte Goldfarbe, auch an den Figuren finden Goldlichter, selbst Goldflächen reiche Verwendung. Die Form der Köpfe, die Maasse der Körper, der Wurf des Gewandes bei Gott Vater ist in beiden Codices, obschon sie nicht von einer Hand herrühren, dieselbe. In der Londoner wie in der Bamberger Alcuinbibel füllen die Darstellungen aus der Genesis ein Blatt, in vier Abtheilungen, welche durch Purpurbänder mit Goldschrift (rustica capitalis) getrennt werden.

Die erste Abtheilung in der Londoner Bibel schildert die Erschaffung Adam's und Eva's; die zweite stellt dar, wie Eva von Gott ihrem Gatten zugeführt und beiden das Verbot, von den Früchten des Baumes zu essen, verkündet wird; die dritte erzählt die Versuchung und den Fall der ersten Eltern, ihre Scham vor Gott; die vierte endlich beschreibt die Vertreibung aus dem Paradiese, und wie Adam die Erde hackt, Eva ihr Kind säugt. Die einzelnen Scenen werden

stets durch Bäume getrennt. Aehnlich in der Alcuinbibel in Bamberg. In der obersten Abtheilung werden folgende zwei Scenen vorgeführt. Gott in langem Gewande, mit der Rolle in einer Hand streckt die andere Adam entgegen, welcher auf der Erde sitzt und von Gott Leben empfängt. Gott, jung und unbärtig gebildet, sitzt rechts in der Nähe eines Baumes, ihm gegenüber steht Adam, zwischen beiden weiden zahlreiche Thiere, alle golden, welchen Adam den Namen gibt. Die grössere Naturwahrheit in der Zeichnung der Thiere, besonders des Schweines, wurde schon von Jäck in seiner Beschreibung der Bibliothek zu Bamberg rühmend hervorgehoben.

Zweite Abtheilung: Auf dem Boden liegt Adam (gold mit hellrothen Umrissen) starr ausgestreckt, über ihn beugt sich Gott, um Eva aus der Rippe zu schaffen. Gott führt Eva ihrem Gatten zu. Neben dem goldenen Baume, um dessen Stamm sich eine Schlange, halb gold, halb schwarzgrün, wie in der Londoner Bibel, windet, steht Eva; sie hält in der einen Hand die Frucht und reicht mit der anderen einen zweiten Apfel Adam. Adam und Eva unter einem dicht belaubten Baume bedecken mit grossen goldenen Blättern die Scham.

Dritte Abtheilung: Gott wirft Adam und Eva den Ungehorsam vor. Adam weist auf Eva, diese auf die Schlange, welche am Boden unter einem phantastisch gezeichneten Baume kriecht. (Der Londoner Codex enthält mit leichten Aenderungen dieselbe Scene.) Ein Engel mit gezücktem Schwerte in der Rechten, berührt mit der Linken Adam's Schulter und treibt das erste Menschenpaar, welches kurze graue Röcke und goldverbrämte Hosen tragen, aus dem Paradiese. Ihre Schicksale nach der Vertreibung erzählt die letzte Abtheilung. Adam gräbt links in der Ecke mit einer mächtigen Hacke die Erde, rechts hält Eva, auf einem Holzstuhle sitzend, auf ihrem Schoose ein Kind. Ueber ihnen kommt aus einer grünen Wolke die goldene Hand Gottes hervor. Bäume trennen die beiden Figuren von der mittleren Scene, wo Kain den wie eine Mumie eingewickelten Abel mit einer Hacke erschlägt.

Wie die beiden Alcuinbibeln, so müssen auch die Bibel Karl des Kahlen, die sogen. Vivianbibel und die Bibel von S. Paul zu einer Gruppe zusammengefasst werden. In beiden Codices ist dem Buche der Genesis eine Miniatur, das ganze Blatt füllend, voran-

gestellt, welche in drei Abtheilungen die Schicksale der ersten Eltern erzählt. Die Vivianbibel beginnt mit der Erschaffung Adams. Gottvater, unbärtig, wie in allen Bildern der karolingischen Periode, in hellblauer Tunika, rothem, mit Goldlichtern besetzten Mantel, welcher den einen Arm frei lässt, hält in der einen Hand einen Stab, und streckt die andere Adam entgegen. Adam mit langen herabwallenden Haaren steht vor ihm und beginnt, wie die eine leicht bewegte Hand andeutet, Leben zu athmen. Ein Engel in Halbfigur breitet staunend über den Vorgang die Hände aus. Daneben liegt Adam unbewegt, die Arme fest an den Leib gepresst, auf dem Boden. Gottvater neigt sich über ihn, um Eva zu schaffen. Rechts steht Gottvater von besonders jugendlichem Ansehen und führt Eva dem Gatten zu. Adam ist merkwürdiger Weise kleiner als Eva gezeichnet, diese von dem Manne nur durch zwei Punkte auf der Brust, welche den Busen andeuten sollen, unterschieden.

In der mittleren Abtheilung, von der oberen und unteren durch einen Purpurstreifen mit Goldschrift getrennt, sehen wir zuerst den Sündenfall. Um den Baumstamm windet sich die Schlange, einen Apfel im Rachen, welchen Eva empfängt, während sie einen zweiten Adam, der verlegen (eine Hand vor den Mund haltend) neben ihr steht, überreicht. Ein grosses Goldblatt vor der Scham, treten dann mehr nach rechts Adam und Eva, sichtlich zagend, gebückt, dem zürnenden Gottvater entgegen. Die unterste Abtheilung endlich schildert die Vertreibung aus dem Paradiese. Ein Engel mit kurzem Haare, in der Gewandung sonst Gottvater ähnlich, in der einen Hand einen langen Stab, der in einer Lilie endigt, haltend, berührt Adams Schulter und treibt ihn und Eva vor sich her. Beide haben ein Tuch über die Schulter geworfen, Adam ein kürzeres, welches die Beine freilässt, Eva ein längeres. Sie presst, wie es seitdem in der ganzen mittelalterlichen Kunst üblich wurde, um den Schmerz auszudrücken, die Hand an die Wange. Rechts sitzt Eva zwischen 2 Bäumen, auf einem Mooshügel mit dem nackten Kinde auf dem Schooss. Sie trägt über dem Unterkleide einen Mantel, welchen sie über den Kopf gezogen hat. Neben ihr hackt Adam in kurzem Rocke, sonst nackt, die Erde.

Die Miniaturen in der Bibel von S. Paul verrathen eine minder geschulte Hand. Dieses zeigt sich besonders deutlich in der Zeich-

nung der Köpfe. An die Stelle des Ovals tritt eine mehr eckige Form, dadurch hervorgerufen, dass die Wangenlinie gegen das Kinn gerade verläuft, ohne rundliche Schweifung. In Bezug auf das Colorit bemerkt man folgenden Vorgang. Die Umrisse werden in rothbrauner Farbe aufgetragen, mit Ziegelroth ausgefüllt, auf die Nase und über den Augenbrauen weisse Lichter aufgesetzt. Das Gewand Gottvaters besteht aus einem hellblauen Rocke mit goldenen Streifen, worüber ein dunkelrother mit Goldlichtern gehöhter Mantel geworfen ist. Die nackten Körper des Elternpaares erscheinen in den Maassen arg vergriffen, offenbaren aber doch eine kräftige Muskulatur. Der Hintergrund wird durch Bäume, Berge, der Vordergrund durch zahlreiche Pflanzen belebt. Die letzteren sind rein dekorativ behandelt. Auf rothe dünne Linien oder weisse Stengel werden goldene Punkte oder spiralförmig gewundene Kreise gesetzt. Für die gleiche Schule des Zeichners mit dem Miniator der Vivianbibel spricht besonders die identische Bildung der Zehen. Sie sind in beiden Codices übermässig lang und wie Finger beweglich.

Die drei Felder des Blattes (fol. 7. o.), welche die Genesis illustriren, werden von einander durch Purpurstreifen mit Goldschrift getrennt. Im obersten Felde links liegt Adam am Abhange eines Hügels ausgestreckt, Gottvater neigt sich über ihn, um ihn zu beleben. Mehr in der Mitte steht Adam bereits aufgerichtet, ihm gegenüber Gottvater, mit einem Buche in der Hand. Links ruht Adam, auf der Seite liegend, den Kopf auf die Hand gestützt. Gottvater neigt sich über ihn und zieht ihm ein Fleischband aus der Hüfte. Das mittlere Feld zeigt Eva schlafend, an einen Hügel angelehnt, von dem sich vorbeugenden Gottvater berührt und zum Leben erweckt. Eva wird dann weiter von Gott, der sie an der Schulter gefasst, Adam zugeführt. Rechts stehen Adam und Eva zu beiden Seiten des Baumes, um welchen sich eine blauweisse Schlange ringelt. Beide bedecken bereits mit Feigenblättern die Scham. Adam hält einen goldenen Apfel in der Hand, hinter Eva erhebt Gottvater drohend den Arm. In der unteren Abtheilung vertreibt ein Engel etwas erhöht stehend, in blauem Rocke und röthlichem mit Goldlichtern geschmücktem Mantel, ein goldenes Schwert in der Hand, das Elternpaar aus dem Paradiese. Die Bewegung der letzteren ist hastiger als in der Vivianbibel, die Mimik Eva's, welche die Hand an das

Antlitz führt, die gleiche. Neu ist, dass Adam leicht Eva's Schulter berührt, gleichsam um sie zu trösten. Rechts wird durch zwei Stangen, welche oben durch Blattwerk verbunden sind, eine Art Laube (vgl. Ashburnham-Pentateuch) gebildet. In derselben sitzt Eva, in einen kurzen Pelzrock gehüllt, mit dem Kinde am Busen, während Adam, gleichfalls mit einem Fell bekleidet, die Erde hackt.

Die unzulänglichen Kunstmittel fallen in dieser Handschrift aus dem Grunde stärker in die Augen, weil die Ziele offenbar höher gewachsen waren. Der Zeichner strebt eine grössere Naturwahrheit an. Während in der Vivianbibel z. B. der Busen Eva's einfach durch einen Punkt angedeutet wurde, wird er hier der Wirklichkeit genauer nachgebildet. Der Versuch fällt freilich scheusslich aus. Die Bewegungen der einzelnen Personen sind heftiger und mannigfacher. Gemeinsam ist beiden Codices die symmetrische Anordnung der Bäume im Hintergrunde.

Die »metrical Paraphrase Pseudo-Caedmon's« lehnt sich sowenig wie in der Schöpfungsgeschichte in der Erzählung von Adam und Eva an den biblischen Text. Indem sie die Schicksale Adam und Eva's mit Vorgängen im Himmel und in der Hölle verknüpft, bringt sie ein völlig neues Element in die Schilderung und verleiht derselben eine ungewöhnliche Ausdehnung. Dieselbe bis zum Morde Abels fortgeführt füllt 20 Blätter. Gleich die erste Scene, welche Eva's Erschaffung darstellt und zwar abweichend von der gewöhnlichen Sitte, indem zuerst Gottvater (bärtig) sich über den schlafenden Adam beugt, um ihm die Rippe auszuziehen und dann Eva allein auf einem Hügel sitzend durch die Berührung Gottvaters (unbärtig) zum Leben erweckt wird, fügt einen Vorgang im geöffneten Himmel hinzu. In dem Thore desselben steht Michael, eine Leiter verbindet den Himmel mit dem Paradiese. Die folgenden Blätter schildern die Glückseligkeit der ersten Eltern im Paradiese und sodann die Qualen Satans, welcher angekettet im Höllenschlunde schmachtet. Um sich zu rächen entsendet er in Engelgestalt einen Höllenboten in das Paradies, um Adam und Eva zu verführen. Triumphirend kehrt dieser in die Hölle zurück, während das Elternpaar die Strafe des Ungehorsams erleidet und von einem Engel, der mit dem Schwerte in der Hand das Thor bewacht, aus dem Paradiese vertrieben wird. Adam trägt eine Schaufel und einen Feuerkessel und wendet den

Blick noch einmal zurück, während Eva, in einen langen Rock gekleidet, ein Schleiertuch um den Kopf, ruhig neben ihm schreitet.

Parallelen zu den eigentlichen Bibelhandschriften zu ziehen, verhindert die Verschiedenheit des Inhaltes. Erst das Blatt, welches von Kain und Abel handelt, gestattet eine Vergleichung. Die Auswahl der Scenen, ihre ungeordnete Vertheilung auf der Fläche erinnert lebhaft an den Ashburnham-Pentateuch. Oben links hilft Kain seinem Vater die Erde hacken, rechts bringen Kain und Abel Gott Opfer; tiefer unten weidet Abel Schafe. Mit einem Knüppel holt Kain zum Schlage aus auf den vor ihm liegenden Abel. Ganz unten endlich erblicken wir bis zur Brust in die Erde eingegraben Kain, welcher von Gottvater angerufen wird. Während in allen früheren und auch in den weiter folgenden Blättern die verschiedenen Scenen stets wohlgeordnet, durch Säulen, Bogen getrennt, übereinander entworfen werden, verzichtet hier der Zeichner auffallender Weise auf diesen Vortheil. Erwägt man, dass die Komposition gerade dieser Vorgänge reichere Kunstmittel verlangt, so ist der Schluss erlaubt, dass der Zeichner auf eine Vorlage den Blick warf, welche dem Ashburnham-Pentateuch verwandt war.[1])

Noch bleibt die Prüfung der Darstellungen in der späteren byzantinischen Kunst übrig. Das Malerbuch vom Berge Athos zählt zahlreiche Scenen aus dem Leben Adam's und Eva's auf; einzelne decken sich mit den bisher betrachteten Schilderungen, andere offenbaren eine verschiedene Auffassung. Bei den ersteren darf man annehmen, dass sie auf einer gemeinsamen, in die altchristliche Zeit zurückgehenden Tradition fussen. Die wesentlichsten Unterschiede sind folgende: Im Malerbuch berührt die Schlange mit dem Kopfe Eva's Ohr; bei der Vertreibung hält ein feuriger Engel mit sechs Flügeln feurige Schwerter in den Händen; die Thüre des Paradieses wird von einem feurigen Schwert (wohl missverständlich für das feurige Rad) bewacht; Eva spinnt, während Adam mit der Hacke die Erde gräbt; bei der Geburt Kains und Abels ist Adam hilfreich thätig, wiegt Kain, badet Abel; Kain tödtet seinen Bruder mit einem

[1]) Verschieden im Inhalt (Gottvater selbst vertreibt das erste Menschenpaar aus dem Paradiese; ein Engel hilft Adam und Eva die Erde hacken) aber verwandt in der Form erscheinen die Illustrationen in Aelfric's angelsächsischem Heptateuch in der Cottoniana (Claudius B. 4) aus dem XI. Jahrh.

Messer. Am meisten weicht die Darstellung des Opfers von der bisher üblichen Weise ab. Die abendländischen Codices nähern sich der Schilderung auf den altchristlichen Sarkophagen, lassen Kain und Abel ihre Gaben in den Händen tragen. Nur ist an die Stelle Gottvaters die Hand Gottes getreten. Das Malerbuch schreibt dagegen zwei Altäre vor, auf welchem die Opfergaben brennen. Kain schlägt die Flamme in Bogen in das Gesicht, Abel hebt die Hände gegen den Himmel empor.

Die Mosaiken in der Capella Palatina und in Monreale binden sich keineswegs an diesen angeblichen Kanon byzantinischer Kunst. Sie weichen in wesentlichen Punkten von ihm ab und beweisen, dass der Einfluss byzantinischer Technik nicht nothwendig die Abhängigkeit der Komposition bedingte. In der Capella Palatina wie in Monreale wird die Erschaffung Adam's so dargestellt, dass vom Munde Gottvaters, einer stattlichen, vollbärtigen Figur in langem braunrothen (ursprünglich wohl purpurnem) Mantel, ein Strahl auf den auf einem Felsblocke (in Monreale auf der Erde) sitzenden Adam ausgeht. Beiden Gemälden liegt dasselbe Motiv zu Grunde, nur wird es in Monreale reicher, um einen Grad lebendiger ausgeführt. Adam stützt sich mit einer Hand auf den Boden, hält die andere Gott entgegen, während er in der Capella Palatina beide Arme gleichmässig ausstreckt. Es folgt dann die Schilderung, welche bereits Ekkehard in seinem Versus ad picturas gegeben hat:

Sabbata stant sancta, requiescunt et sibi cuncta
Tanquam lassatus factor sedet ipse quietus.

Gottvater sitzt auf einem Thronstuhl (in Monreale auf einer Kugel) zwischen Bäumen und ruht von der Arbeit aus.

Auch in den nächsten Scenen beobachtet man in der Capella Palatina ein gedrängteres Zusammenfassen der Vorgänge, in Monreale eine breitere Ausmalung der Scenen. Gottvater und Adam stehen in der Capella Palatina zu beiden Seiten eines schematisch gezeichneten Baumes. Der erstere spricht Adam an und führt ihn in das Paradies ein. Adam's Beine sind hier, wie auch sonst, eines dem anderen vorgesetzt um die Schamtheile zu verdecken, sie stehen im Profil, während der Oberkörper die volle Breite zeigt. Daneben in der Ecke, wo das Mittelschiff an die Westwand anstösst, liegt Adam schlafend, den Kopf auf den Arm gestützt auf der Erde; Eva

steigt aus seinem Leibe empor; Gottvater steht unbeweglich vor ihnen. Ausführlicher ist die Schilderung in Monreale: Gottvater hält den vollbärtigen, braunhaarigen Adam bei der Hand und leitet ihn in das Paradies, welches durch drei Bäume angedeutet wird. Adam steht zwischen zwei Bäumen, (die Beine in Profil, Oberkörper en face) und blickt empor. Die Beischrift lautet: Adam requievit in Paradiso. Gottvater sitzt unter einem Baume auf einer Kugel, ihm gegenüber schläft Adam, den Kopf auf die Rechte gestützt, die andere Hand lässig auf den Boden gestellt. Seinem Leibe entsteigt die blondhaarige Eva. Gottvater hält Eva an der Hand und führt sie Adam zu, welcher auf einem Felsblock sitzt und mit dem Finger auf seine künftige Gefährtin weist. Trotz des geringen Naturstudiums macht sich doch in der Bildung Evas das Streben nach Wiedergabe gewinnender Anmuth bemerkbar.

Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese offenbaren in beiden Bilderkreisen geringe Unterschiede, nur dass in Monreale dem Sündenfalle noch die Verführung vorangeht. Neben dem Baume, um dessen Stamm sich die Schlange windet, steht Eva, den Arm nach der verbotenen Frucht ausstreckend, durch einen Baum von ihr getrennt, weiter Adam in voller Breitensicht. Die Scene, in welcher Gottvater die Gefallenen anspricht, unterscheidet sich dadurch, dass in der Capella Palatina vor Gottvater, welcher den Typus Christi trägt, Adam und Eva stehen, die Scham mit einem grossen Blatte bedeckend, in Monreale die letzteren bis zur Hüfte vom Blattwerke bedeckt sind. Die Vertreibung ist da und dort, von der reicheren Verzierung der Paradiesespforte in Monreale abgesehen, identisch dargestellt. In der Pforte steht ein vierflügeliger Cherubim, vor derselben ein Engel in weissem Gewand. Mit der Schilderung, wie Adam in ein ärmelloses kurzes Fell gehüllt die Erde hackt, Eva in gleicher Kleidung auf einem Felsblocke sitzt, schmerzerfüllt, den Kopf mit der Linken stützend, schliesst die Erzählung von Adam und Eva. Die Bilder des Brudermordes bieten weitere Zeugnisse dafür, dass die Mosaicisten in der Palatina und in Monreale nach demselben Programme ihre Werke entwarfen, die Grundzüge der Komposition nicht änderten, nur in Einzelheiten von einander abwichen, die Figuren z. B. im Gegensinne zeichneten. Die grössere Ausführlichkeit



und ein regeres Naturgefühl bleiben immer auf der Seite der Gemälde in Monreale.

Die Darstellung des Opfers — Abel und Kain, zu beiden Seiten eines Altars stehend, reichen ihre Gaben (Abel in Monreale mit verdeckten Händen) Gott dar, welcher einen Strahl auf Abels Opfer fallen lässt, — geht wahrscheinlich auf byzantinische Einflüsse zurück, auch einzelne Theile der Gewandung, z. B. der an der Schulter befestigte kurze Mantel deuten eine ältere Kunsttradition an. In der Capella Palatina wird der Mord, durch ein Beil vollführt, mit der Anrufung Kains in einem Bilde vereinigt, in Monreale, wo Kain einen knorrigen Knüppel gebraucht, der blutende Abel den einen Arm noch zur Abwehr erhebt, erscheinen die beiden Scenen getrennt. Noch mit dem Knüppel im Arm steht Kain vor Gott, dessen Frage nach dem Bruder mit einer verneinenden Geberde der Rechten beantwortend. Im Hintergrunde bemerkt man eine kleine nackte Figur (Eva?), welche klagend die Hände empor hebt.

Am Altarvorsatze in Salerno wird die Geschichte Adam's und Eva's in vier Reliefs, in abgekürzter Weise erzählt. Die Erschaffung Eva's ist den Palermitaner Mosaiken nachgebildet, bei dem Sündenfalle tritt bereits Gottvater strafend an Adam heran, während Eva nach dem Apfel am Baume der Erkenntniss greift. Mit beiden Händen stösst ein Engel Adam und Eva, welche wieder an die Darstellung in Monreale erinnern, aus dem Paradiese. Adam und Kain bearbeiten gemeinsam mit dem Spaten die Erde.

Die Ereignisse, von welchen die Genesis nach Abels Mord bis zur Sündfluth berichtet, boten nur ausnahmsweise dem Illustrator Anlass, seine Kunst zu zeigen. Am ausführlichsten erzählt dieselbe der Pseudo-Caedmon. Er führt uns die Nachkommenschaft Adams, die Beschäftigungen Tubal's und Tubalkain's, das Begräbniss Machalael's und Enoch's Scheiden von der Erde vor die Augen. Auch der Thurmbau von Babel wird nicht vergessen. Werkleute sammeln sich innerhalb einer Ringmauer, mit Aexten bewaffnet, um den Bau zu beginnen. Gottvater auf der Spitze des Thurmes zerstreut die Völker, welche nach verschiedenen Richtungen ausziehen. Die letztere Scene kommt auch im Cod. Cotton. vor, während die spätere mittelalterliche Kunst z. B. in den Mosaiken in Monreale, auf dem Altarvorsatze in Salerno den eigentlichen Thurmbau in anschaulicher

Weise beschreibt. Werkleute stehen auf den Leitern des Baugerüstes, andere mischen Kalk, behauen Steine u. s. w. Im Allgemeinen wenden sich die Bilderkreise aus der Genesis gern von der Sündfluth unmittelbar zur Geschichte Abrahams.

3. Noah.

Nur wenige Bilder aus dem alten Testamente haben in der altchristlichen Kunst eine so weite Verbreitung gefunden, wie Noah's Rettung aus der Sündfluth. Höchstens Moses, welcher das Wasser aus dem Felsen schlägt, macht Noah den Vorrang in der Katakombenmalerei und der Sarkophagsculptur streitig. Noah dankt diese Beliebtheit der Beziehung auf die Auferstehung des Leibes, welche der gläubige Sinn in seiner Rettung aus der Sündfluth entdeckte. »Libera animam servi tui, sicut liberasti Noe de diluvio« heisst es in den uralten Sterbegebeten der katholischen Kirche. Noah gehörte zu den sepulcralen Typen, welche in den Katakombenbildern und Sarkophagreliefs begreiflicher Weise die reichste Verwendung fanden. Die Darstellung des Vorganges ist ganz einfach und immer die gleiche. Noah steht in einem viereckigen Kasten und blickt auf die Taube aus, welche den Oelzweig im Schnabel herbeifliegt. An dem bekannten Sarkophage in Trier aus dem fünften Jahrhunderte (Garr. t. 308) erblickt man die Erweiterung des ursprünglichen Motives. Der Kasten ist so gross geworden, dass Noah's ganze Familie, sieben Personen stark, in ihm Platz findet. Auf dem Rande desselben stehen viele kleine Thiere, Vögel, ein Pferd, ein Schaf, ein Löwe; ausserhalb des Kastens ist noch ausser der herbeifliegenden Taube auf dem Boden ein Vogel angebracht. Ein einziges Mal, in der Katakombe des h. Marcellinus und Petrus, steht der Kasten in einem Schiffe, dagegen nimmt er in der Katakombe S. Trasone e Saturnino die Gestalt einer runden, mit Masken geschmückten Brunneneinfassung an.

Vom sepulcralen Bilde wenden wir uns zu der chronikartigen Schilderung. In der Wiener Genesis wird die Geschichte Noah's in vier Bildern vorgeführt. Das erste stellt die Sündfluth dar. Aus einer dunklen Wolke strömt Regen, den ganzen Hintergrund füllend, durch dicke graue Striche angedeutet, herab. Die Mitte des Raumes

nimmt die Arche in Form einer abgestuften Pyramide ein. Sie ist ringsum von Wasser umgeben, in welchem Menschen und Thiere, die ersteren stark verkürzt, mit den Wellen kämpfen. Die Versinnlichung der psychischen Affekte ist dem Künstler besser gelungen als die Wiedergabe der äusseren physischen Bewegungen. Die Figuren schwimmen nicht, sondern schweben auf dem Wasser, oder erscheinen theils ganz, theils zur Hälfte aus demselben gehoben. Dagegen ist die Verzweiflung, die Hilflosigkeit deutlich ausgedrückt, besonders in dem Paare, welches sich eng umschlungen hält und in dem Jüngling, welcher die Hände gegen den Himmel erhebt.

Der Auszug aus der Arche und Noah's Opfer werden auf einem Bilde vereinigt, die Spaltung in zwei Scenen aber dadurch wirksam gemildert, dass ein Felsen aus der unteren Abtheilung in die obere hineinragt. Auch hier zeigt die Arche die Form der abgestuften Pyramide, nur reicher gegliedert als auf dem vorhergehenden Blatte.[1] Der oberen Oeffnung der Arche entfliegen Vögel, die weiterhin lustig durch die Lüfte flattern. Aus der rechteckigen Thüre sind die Vierfüssler und Noah's Familie herausgetreten. Obschon jene dem Texte gemäss paarweise einherschreiten, sind sie doch, die grossen Thiere hinten, die kleinen vorn so geordnet, dass sie eine geschlossene Gruppe bilden. In der unteren Abtheilung steht rechts ein Brandaltar, vom antiken Typus ganz entfernt, der Arche ähnlich, nur mit vielen Oeffnungen versehen. Neben demselben verrichtet Noah das Opfer. Er hat ein Schaf auf einen Stein gelegt, beugt sich über dasselbe und stösst ihm ein Messer in den Nacken. Das Blut wird in einem Kelche aufgefangen. Mehrere Opferthiere, ein Rind, ein Schaf, ein Truthahn, Tauben liegen todt auf dem Boden.

Den Bund Gottes mit Noah stellt das nächste Blatt dar. Ein mächtiger Regenbogen spannt sich im Halbkreise, in dessen Mitte Noah und seine drei Söhne in langen Mänteln stehen, nach oben blickend, wo die Hand Gottes aus einer Wolke hervorkommt.

Drei Handlungen umfasst das folgende Bild. Die rechte Hälfte desselben nimmt ein durch Wände abgegrenzter Raum ein. In der

---

[1]) Eine ähnliche Form zeigt die Arche in dem Vaticanischen Codex des Kosmas Indicopleustes. Dagegen erscheint sie in dem Fragment des Cod. Cottonianus wie Gitterwerk behandelt.

offenen Thüre steht Cham, wie seine Brüder nur in eine kurze ärmellose Tunika gekleidet und weist auf Noah hin, welcher halbnackt auf einer Lagerstätte ruht. Sem und Japhet haben das Gesicht von ihm abgekehrt und halten hoch über ihre Schultern ein Tuch, um den Vater zu bedecken. Links unter einem Baume sitzt Noah auf einem Holzschemel und segnet die zwei Söhne, welche mit einer Frau und einem Kinde ihm gegenüberstehen. Der Baum, nach den Trauben, welche er trägt, zu schliessen, ein Weinstock, neigt die Zweige so stark nach rechts, dass ihre Spitzen die Wand des Gemaches, in welchem Noah ruht, berühren. Offenbar lag es in der Absicht des Zeichners, die Komposition dadurch abzurunden, dem Bilde eine geschlossene Einheit zu verleihen.

Im Codex Cottonianus ist die Verspottung Chams nur fragmentarisch erhalten. Der Rest einer Miniatur enthält die zwei Söhne, welchen Cham den trunkenen Vater gewiesen hat, darunter Japhet, mit abgekehrtem Gesichte Noah bedeckend. Die Figur des letzteren fehlt. Aus der Art und Weise, wie in dem Codex sonst Schlafende dargestellt werden, in schräger Lage, den Kopf auf einen Arm gestützt, während der andere Arm lässig den Leib entlang herabfällt, darf man muthmassen, dass auch Noah ähnlich gezeichnet wurde. Dann entspräche seine Lage vollkommen derjenigen in der Wiener Genesis, wie denn auch die anderen Figuren verwandt erscheinen, die gleiche Kunstrichtung verrathen.

Das Bild der Sündfluth im Ashburnham-Pentateuch zeichnet sich durch den auffallend grossen Maassstab aus. Ausnahmsweise füllt diese Scene das ganze Blatt. Oben hebt sich vom grünen Hintergrunde die Arche ab, ein mächtiger, runder, gestreifter Holzkasten, auf gedrechselten Füssen ruhend, mit Nägeln beschlagen, in einen umgebogenen Rand auslaufend. Die viereckige Thüre und die drei Fenster sind mit Laden geschlossen und diese durch getriebene Eisenbänder geschützt. Unter der Arche schwimmen ausser einem Pferde, einem Esel und anderem Gethier zwei Menschen und zwei Riesen. Die letzteren liegen mit ausgestreckten Armen horizontal im Wasser.

Im Gegensatze zu dem Bilde der Sündfluth, wo eine Scene den ganzen Raum füllt, vereinigt das folgende Blatt eine ganze Reihe von Handlungen, welche alle in der Arche ihren gemeinsamen Mittel-



punkt haben. Der Deckel der Arche ist in die Höhe gezogen, Fenster und Thüre stehen offen. Aus dem einen Fenster lässt Noah den (naturwahr gezeichneten) Raben fliegen, welcher nicht mehr zurückkehrt, an dem zweiten Fenster fängt er den rückkehrenden Raben (in der Bibel ist es die Taube) wieder ein, am dritten, dem mittleren streckt er der Taube, welche den Oelzweig im Schnabel trägt, die Arme entgegen. Unter dem aufgezogenen Deckel der Arche hat sich Noah's Familie wie auf einer Galerie versammelt. Rechts empfängt Noah von Gott, durch die Hand angedeutet, den Befehl zum Verlassen der Arche. Weiter links, sehen wir ihn mit Weib, Söhnen und Schwiegertöchtern auf den Augenblick, in welchem der Austritt möglich sein wird, harren. Die Männer tragen weisse Gewänder, die Frauen sind durch hohen Kopfputz ausgezeichnet. Sie schreiten dann aus der geöffneten Thüre heraus, nachdem schon die anderen Geschöpfe die Arche verlassen haben und paarweise (Löwen, Schlangen, Scorpione) in das Weite ziehen. Links unten bringt Noah mit seiner Familie das Dankopfer. Auf einem weissen Stufenaltar stehen drei goldene Kelche, über welche Noah die Hand hält. Ein Regenbogen in der rechten Ecke oben, grün mit rothem Rande, verkündet den Abschluss des Bundes.

Gemeinsam ist den bisher betrachteten Darstellungen der Sündfluth die Kastenform der Arche. Jede bestimmte Andeutung des Materiales fehlt in den griechischen Handschriften, deutlich als Holzbau ist die Arche im Ashburnham-Pentateuch gedacht. Die Schiffsform empfängt sie zuerst im Pseudo-Caedmon, wo Noah's Geschichte eine überaus reiche Illustration erfährt. Wir sind zunächst Zeuge, wie Gottvater Noah den Befehl zum Baue der Arche ertheilt und Noah mit der Axt ein Schiff mit hohen Schnäbeln zimmert. (Noah trägt eine engärmelige kurze Tunika und Strumpfhosen, Gottvater in langem flatterndem Mantel ist mit einer Krone geschmückt). Die vollendete Arche zeigt sich dem Auge als ein hochbordiges Schiff, dessen Schnabel in einen Drachenkopf ausläuft. Auf dem Schiffe erhebt sich ein mächtiger thurmartiger Bau mit Seitenthürmen, welche mittelst Ketten mit dem Mittelbau verbunden und an der Spitze mit einem Hahn geschmückt sind. Grosse Ruderschaufeln setzen die Arche in Bewegung. Der Künstler, über sein Werk sichtlich erfreut, zeichnet die schwimmende Arche noch zweimal.

So heimisch im Schiffbau er sich zeigt, so fremd steht er dem Weinbau gegenüber. Noah pflanzt nicht Reben, sondern pflügt mit einem Ochsengespann das Land. Auch sonst weichen die Schilderungen von dem biblischen Texte vielfach ab. Gottvater schliesst und öffnet die Arche. In jugendlicher Gestalt nimmt er das Opferthier, welches Noah mit verhüllten Händen darbietet, entgegen. Der Opferaltar ist fortgefallen. Auch für die Verhöhnung Noah's durch Cham mangeln ihm die klaren Züge. Er stellt Noah halbnackt auf dem Bette liegend dar, vor ihm steht Cham mit ausgebreiteten Händen. Unter dem auf reich ornamentirten Pfosten ruhenden Bette unterreden sich die Brüder, ohne dass der Ausdruck der Köpfe und das Geberdenspiel ihren verschiedenen Charakter andeutete. Dagegen gibt er den Schmerz Japhet's und Sem's bei dem Tode des Vaters gut wieder. Beide knieen vor dem sterbenden Noah, welcher den Kopf auf die Hand stützt, ihn zur Seite neigt, und verhüllen das Antlitz mit grossen Tüchern.

In der byzantinischen Kunst tritt uns die Sündfluth zuerst in den Homilien des Gregor von Nazianz (Paris N. 510) entgegen. Die dreizehnte Rede vom Frieden wird durch die Arche, aus welcher Noah die Taube fliegen lässt, versinnlicht. Unten schwimmen im Wasser mehrere Leichname. Es erscheint demnach hier die Sündfluth und die Rettung aus derselben vereinigt; nur die Elemente der Komposition sind der altchristlichen Weise entlehnt, ihre Zusammensetzung (auch die Tracht der Ertrunkenen) dagegen muss dem Maler des neunten Jahrhunderts gut geschrieben werden.

Erst das Malerbuch vom Berge Athos gibt der Arche die Form des Schiffes und leiht der ganzen Schilderung reichere Farben; so gleich in der Darstellung des Baues der Arche. Noah's Söhne kalfatern das Schiff; die Frauen sind bereits in die Arche eingezogen, während aussen Leute trinken und musiziren. Der Ausflug der Taube ist ähnlich wie in Gregor von Nazianz komponirt. Die Scene der Verspottung durch Cham zeigt nach der Beschreibung grosse Verwandtschaft mit dem Bilde in der Wiener Genesis, nur wird sie dahin erweitert, dass nebenan Noah aus einem Becher Wein trinkt. Mit den Miniaturen im Ashburnham-Pentateuch deckt sich das byzantinische Programm in keiner Weise. Dagegen stehen mit dem letz-

teren die Mosaikgemälde in Monreale[1]) vielfach in engerer Beziehung. Sieben Bilder sind der Geschichte Noah's gewidmet.

1) Noah, in langem blauen Uebergewande und weissgrünlichem Mantel, streckt die Hände nach oben empor, wo ihm die Hand Gottes aus Wolken erscheint.

2) Noah, eine stattliche Figur, an die antiken Philosophen in der Haltung erinnernd, befiehlt den Bau der Arche. Zwei Männer (viel kleiner von Gestalt) richten mit Beil und Hammer Balken zu, andere sind mit Sägen beschäftigt. Auf einem Bocke ruht die Arche in Form eines Schiffes mit krummen Schnabeln, aus welchem sich ein zweistöckiges dachloses Haus erhebt.

3) Die Mitte des Bildes nimmt die Arche ein, ein Giebelhaus im Schiffe, mit zwei Treppen, auf welchen die Thiere in die Arche steigen. Aus den drei Fenstern der letzteren blicken Männer heraus.

4) Noah lässt aus der Arche die Taube fliegen.

5) Die Arche strandet zwischen zwei Hügeln. Die Thiere ziehen aus derselben heraus, einzelne weiden bereits wieder auf dem festen Lande.

6) Noah in weissem Gewande an der Spitze seiner Familie steht vor dem Altar, einem viereckigen Steinblocke, auf welchem ein Schaf liegt. Die Hand Gottes aus einem blauen, weissgeränderten Halbkreise herauskommend schwebt über dem Altar, von welchem sich ein Regenbogen bis zu Noah's Kopfe zieht.

7) Noah in weissem Gewande sitzt links und presst aus einer blauen Traube den Saft in eine goldene Schale. Rechts liegt er entblösst im Schlafe, eine Flasche zur Seite. Ein Sohn steht an der Kopfseite, Japhet und Sem halten einen Mantel empor, um ihn zu bedecken.

Eine unmittelbare Ableitung dieser Mosaiken von den Vorschriften des Malerbuches muss dennoch zurückgewiesen werden. Keine einzige Scene wiederholt sich so genau, dass an ein förmliches Muster, welches dem Künstler in Monreale vorlag, gedacht werden könnte. Dagegen gestattet die Verwandtschaft einzelner Bilder (Bau der Arche, Noah's Opfer) die Annahme einer gemeinsamen Tradition.

[1]) Die gleichnamigen Mosaiken in der Capella Palatina sind modernisirt und können daher nicht zur Vergleichung herangezogen werden.

Wie in früheren Fällen, so bieten auch dieses mal die Elfenbeinreliefs in Salerno eine abgekürzte Redaction der Scenen, welche sich im wesentlichen an die Mosaiken in Palermo anlehnt. Dieses trifft insbesondere bei dem Bau der Arche zu. Die Darstellung Noah's, welcher die mit dem Oelzweige rückkehrende Taube begrüsst, erinnert an die altchristliche Weise.

4. Abraham.

Die Wandlung in den künstlerischen Anschauungen, welche im Laufe des vorigen Jahrtausendes allmählich vor sich ging, kann mit besonderer Deutlichkeit an den Bildern aus dem Leben Abraham's verfolgt werden. Die altchristliche Kunst verwerthete für ihre Zwecke nur Isaak's Opfer. Wir stossen auf dasselbe sowohl in den Katakomben wie an den Sarkophagen. Die Darstellungen zeigen immerhin so viele Abweichungen, dass man in den meisten Fällen auf eine selbständige Komposition auf Grund des biblischen Textes schliessen darf. Bald steht Isaak mit ausgebreiteten Händen neben Abraham (Garr. t. 24), bald kniet er mit rückwärts gebundenen Händen nackt auf Holzscheiten (Garr. t. 42), bald führt Abraham Isaak, der auf den Schultern Holz trägt, an der Hand zu dem Opferaltare (Garr. t. 67, 2). Aehnlich in den Sarkophagreliefs, wo gleichfalls, Isaak's Stellung, Abraham's Tracht, die Form des Altars wechseln. (Garr. tav. 310, 4; 318, 1; 324, 4; 327, 4; 328. 3; 334, 3; 358, 3; 364, 2; 366, 2 und 3; 367, 2; 369, 4; 376, 8; 378, 4). Zuweilen steht neben Abraham noch ein jugendlicher Mann (Garr. tav. 322, 2; 379, 2). Am nächsten läge die Deutung auf den Knecht Abraham's. Diesem widerspricht aber das lange Gewand und an dem Sarkophage in Arles, vielleicht noch aus dem vierten Jahrhundert (Garr. tav. 379, 2) die Rolle in seiner Hand. In beiden Reliefs ist übrigens auch noch die Hand Gottes, welche den Streich Abraham's abwehrt, sichtbar. Vollends schwerverständlich erscheint die Darstellung an einem Sarkophage in Toulouse (Garr. tav. 312, 3). Eine stattliche Frau, im Begriff, den Schleier vom Antlitz zu entfernen, steht Abraham zur Seite, welcher sich drei Jünglingen zuwendet. Ihre Dreizahl und der Umstand, dass sie alle Schriftrollen in der Hand tragen, regen nur allgemeine, unsichere Vermuthungen an.

Beschränkte sich die altchristliche Kunst auf eine Scene aus Abraham's Leben, so greifen die biblischen Bilderkreise mit Vorliebe auf die Thaten des Erzvaters zurück. Die Wiener Genesis widmet ihm eine grössere Reihe von Blättern. Sie beginnt mit der Schilderung der Zusammenkunft Abraham's mit dem Könige von Sodoma. Beide Männer schreiten in derselben Richtung. Abraham folgen seine Familie (die Frauen mit Kopftüchern) und seine Heerden. Ein Theil der letzteren zieht einen felsigen Abhang herab und vermittelt auf diese Weise für das Auge die obere Scene mit der unteren, in welcher Abraham mit verhüllten Händen eine Henkelkanne von Melchisedek in Empfang nimmt. Hinter Melchisedek erhebt sich ein offener viersäuliger gewölbter Bau. Der aufgezogene sternengeschmückte Vorhang gestattet einen Blick auf den bedeckten, viereckigen Altar. Die Säulen ruhen auf quadratischen Sockeln, sind von Spiralen umwunden und tragen korinthische Kapitäle. Das Gewölbe ist mit Kassetten ausgelegt.

Schärfer als in dem eben beschriebenen Bilde sondern sich die Scenen der folgenden Miniatur ab. Oben ruht Abraham auf weichem Lager, über ihm schwebt in einer Wolke die Hand Gottes. Ein Bettschirm stellt die Wand vor und scheidet das Gemach vom Felde, auf welchem Abraham mit verhüllten Händen steht, zum Sternenhimmel emporblickend (Gen. 15, 5). Die Form des Bettes verdient besondere Beachtung. Vier zierlich gedrehte Füsse stützen das gepolsterte Lager. Vor dem Bette steht ein Schemel, hinter ihm erheben sich zwei Säulen, um deren Knäufe sich der faltige Vorhang windet.

Sodoma's Untergang erzählt die neunte Tafel. Eine Rundmauer, von hohen viereckigen Thürmen unterbrochen, schliesst einen mit drei kleinen Häusern gefüllten Raum ein, in welchem überdiess zwei mit Lot redende Engel sichtbar werden. Rechts von der Stadt treibt ein Engel die Familie Lot's zur eiligen Flucht an. In der unteren Abtheilung strömt Feuerregen auf Sodoma herab. Noch hastiger lenkt Lot's Familie die Schritte von der Brandstätte hinweg. Sie verdecken mit Tüchern oder Händen Mund und Nase, um nicht den Schwefel athmen zu müssen. Nur Lot's Weib hat sich zurückgewendet und steht bereits halb versteinert, in den Zügen unkenntlich geworden da.

Glücklich erdacht und wirksam in den Rahmen eines geschlossenen Bildes gebracht erscheint die Scene Lot's und seiner Töchter. Terrassenförmig steigt ein Fels in die Höhe. Am Fusse desselben erhebt sich eine Säule, die Stadt Zoar andeutend. Lot ruht auf der untersten Stufe der Felsenterrasse und hält zwei vor ihm stehenden Töchtern eine Schale entgegen, damit sie aus der zierlichen, langhalsigen Flasche, welche die eine Tochter hält, mit Wein gefüllt werde. Weiter oben lagern Lot und eine Tochter auf einem Polster in engster Umarmung, während zwei Töchter vor der Gruppe stehen und mit den Fingern auf sie weisen. Neben dem Lager ist auf einem Brette der weingefüllte Kelch sichtbar.

Die Wiener Genesis übergeht Isaak's Opfer, schildert dagegen den nächstfolgenden Vorgang (Gen. 22, 15). Ein Engel in horizontaler Lage schwebt innerhalb eines Halbkreises, wie in der Regel die Wolke wiedergegeben wird, und spricht zu Abraham, welcher, ehrfurchtsvoll sich beugend, mit verhüllten Händen unten steht. Die weiteren Darstellungen auf dem Blatte illustriren nicht unmittelbar den Bibeltext, sondern umschreiben die Worte: καὶ κατῴκησεν Ἀβραὰμ ἐπὶ τὸ φρέαρ τοῦ ὅρκου in anschaulicher Weise. Abraham spricht zu zwei Knechten, welche auf dem Gipfel eines Felsens sich niedergelassen haben. Im Gegensatz zur Herrentracht Abraham's, dem langen Mantel, tragen sie kurze Röcke und darüber ein Manteltuch lose geworfen, ausserdem Schnürstrümpfe. Unten sitzt Abraham vor einem Zelte am Ziehbrunnen, in Unterredung mit zwei Knechten begriffen. Am Fusse des terrassirten Felsens ist ein zweites Zelt aufgerichtet.

Die nächste Darstellung lehnt sich dagegen unmittelbar an den Bibeltext an. Der älteste Knecht legt beide Hände unter die Hüften Abrahams und schwört ihm Gehorsam. Links zieht der Knecht mit einer bepackten Kamelheerde ab, das vorderste Thier an einer Halfter führend. Unten lagert er mit den Kamelen an einem Ziehbrunnen, in der Nähe der Stadt Nahor, welche gerade so wie Sodoma durch eine mit Thürmen bewehrte Ringmauer, im inneren Raume durch einige Giebelhäuser belebt, symbolisirt wird. Das folgende Blatt liefert einen neuen Beweis, wie geschickt der Künstler zwei Scenen im Raume zu vertheilen versteht, so dass sie ein einheitliches Bild bieten. Rebecca schreitet aus der Stadt einen mit Grenzsteinen eingefassten Weg entlang, den Krug auf der Schulter, an einer Quell-

nymphe vorbei, welche halbnackt auf der Erde ruht, eine Urne zur Seite, mit der Rechten den Kopf stützend und gelangt unten an einem Wassertroge an. Sie hat aus demselben geschöpft und reicht, den einen Fuss auf den Rand des Brunnens setzend, den Krug dem Knechte, welcher mit seinen Kamelen nach einem frischen Trunke lechzt.

Auch in der Scene, in welcher Rebecca sich als Bethuel's Tochter zu erkennen giebt und von dem Knecht mit der goldnen Spange beschenkt wird, macht sich das Streben, die zwei Abtheilungen des Bildes einander räumlich zu nähern, geltend. In der oberen Abtheilung drängt sich die Handlung in der Mitte des Blattes zusammen, wo ausser Rebecca und dem Knechte die Kameelherde lagert. In den Ecken sind links die Brunnennymphe, rechts ein Baum gezeichnet. In der unteren Abtheilung dagegen erscheint die Mitte leer, links spricht Rebecca mit dem sitzenden Knechte, rechts erzählt sie in einer Kammer den Eltern ihr Erlebniss. Auch die Linie, welche beide Abtheilungen trennt, wird wirksam unterbrochen. Links ragt ein Felsen, rechts die Kammer in die obere Abtheilung.

Nahezu in die gleiche Zeit mit der Wiener Genesis fällt der Codex Cottonianus und ebenso dürfen als beinahe gleichalterig die musivischen Bilder in S. Maria Maggiore in Rom zur Vergleichung herangezogen werden. Der Unterschied von wenigen Jahrzehnten hat keine stilistischen Aenderungen bewirkt, eher der verschiedene lokale Ursprung solche hervorgerufen. Soweit die spärlichen Fragmente des Codex Cottonianus ein Urtheil gestatten, ist hier noch mehr als in der Wiener Genesis die Darstellung stets auf den Kern der Handlung eingeschränkt, alles Nebensächliche streng ausgeschlossen. Dadurch nähern sich die Illustrationen den altchristlichen Bildern. Auf der anderen Seite wird ähnlich wie in der Genesis das Familienleben der Erzväter mit Vorliebe geschildert. Die erhaltenen Fragmente erzählen folgende Scenen:

Ein Knecht packt einen Saumsattel, um ihn auf den Esel zu laden, auf Geheiss Abraham's, als dieser nach Kanaan auszieht (Gen. 12, 5).

Abraham spricht seine mit Rundschildern bewaffneten Knechte an, ehe er in den Kampf gegen die vier Könige zieht (Gen. 14, 11).

Nach dem Siege über den König von Sodoma zählt ein Knecht die zu seinen Füssen liegende Beute, ein anderer Knecht führt die erbeuteten Pferde Abraham vor. Von der letzteren Darstellung hat sich nur die Gruppe eines Mannes, mit dem Speere in der Hand, welcher ein Ross führt, auf zwei andere hinweist, erhalten. Die Deutung ist deshalb unsicher (Gen. 14, 17 und 24).

Dem schlafenden Abraham erscheint die Hand Gottes. Die Scene stimmt mit jener in der Wiener Genesis vollkommen überein; auch die männliche Gestalt in der unteren Abtheilung kehrt wieder (Gen. 15, 12?).

Abraham führt Hagar an der Hand in sein Haus, dessen Thüre offen steht (Gen. 16, 4). (Welche Handlung in dem Bilde geschildert wird, wo vor einem gesäulten Giebeltempel ein älterer Mann die Hände eines Paares in einander legt, ist nicht klar.)

Die drei Engel, alle mit Nimben versehen, sitzen an einem runden Tische. Sarah steht im Hintergrunde in der offenen Thüre (Gen. 18, 15). Das letzte Bild illustrirt das 19. Kapitel der Genesis. Ein Engel zieht Lot an der Hand in das Haus zurück, vor welchem ein Haufe Sodomiter stürmisch die Auslieferung der Gastfreunde fordern. Zwei Männer liegen wie todt auf dem Boden.

Was die musivischen Bilder in S. Maria maggiore betrifft, so spricht aus einem, der Huldigung Melchisedek's, ein entschieden kräftiger Sinn und gute Bekanntschaft mit Reiterfiguren. Mehr noch als Melchisedek, welcher mit beiden Händen eine hohe Schale darbietet, sind Abraham und seine Genossen der spätrömischen Kunst verwandt. Die beiden anderen Bilder aus Abraham's Leben: Abraham scheidet sich von Lot und die Bewirthung der drei Engel zeigen den Miniaturen verwandtere Züge. Die abgekürzte Form für die Wiedergabe einer Stadt, die gedrängte Gruppenbildung in dem einen Bilde, die Anordnung des anderen in zwei Abtheilungen über einander stimmen in beiden Fällen überein. Die Bewirthung der Engel auf den Mosaikbildern in S. Vitale in Ravenna ist der Scene in S. Maria maggiore auffallend ähnlich, nur wird dort noch das Opfer Isaak's hinzugefügt.

Sowohl in der Wahl der Scenen, wie in ihrer Wiedergabe unterscheidet sich der Ashburnham-Pentateuch von den älteren Codices. Oben links in der Ecke brennen die beiden Städte Sodoma



und Gomorrah. In gelben Streifen regnet Feuer vom Himmel herab. Eine Ziegelmauer umringt jede Stadt, welche im Innern eine grössere Zahl von Häusern einschliesst. Riesenköpfe mit geschlossenen Augen zwischen den Bauten deuten das Verderben an, welches die Bewohner ereilt hat. Darunter ist ebenfalls eine Stadt (Segor) gezeichnet, ein dichtgedrängter Haufen von Kuppel- und Giebelbauten, die letzteren öfters als offene Säulenhallen gedacht. Aus dem Thore treten Lot mit seinen Töchtern heraus, welche wir oben rechts abermals in einer Felsenhöhle erblicken. Der bartlose Lot sitzt mit gekreuzten Beinen (eine Stellung, die sich bei den meisten Sitzenden wiederholt) auf einem Polster und greift nach dem Becher, welchen ihm eine Tochter auf einem Teller reicht.

Die folgenden Scenen gehen dann wieder auf Abraham zurück. Inmitten einer reichen Architektur, welche einen Hofraum vorstellen soll, ruht Abimelech auf einem hohen Prunkbette, über ihm wird die Hand Gottes sichtbar, neben dem Lager stehen die Königin und Sarah in reicher Tracht. Der Vollzug des göttlichen Befehles wird nebenan geschildert. Abimelech sitzt auf einem Faltstuhle und übergiebt Abraham die bisher vorenthaltene Gattin. Abraham fasst mit beiden Händen Sarah's Hand und schickt sich an, mit den Knechten und Mägden und seiner Heerde Aegypten zu verlassen. In der Mitte des Blattes rechts erblicken wir noch einmal Abraham vor einem Säulengange sitzend, vor ihm Sarah und Hagar, die erstere besonders reich geschmückt. Die beiden zu Sarah's Füssen sich balgenden Knaben geben Auskunft über den Inhalt der Scene.

Die Darstellungen aus Abraham's Leben zeigen mit der Wiener Genesis verglichen eine grosse Selbständigkeit der Auffassung. Die Wahl hat andere Ereignisse getroffen; bezeichnend für die veränderte Sinnesrichtung des späteren Künstlers ist der Wegfall der Umarmung Lot's und seiner Tochter. Die Architektur entfaltet einen grossen Reichthum von Motiven, doch fehlt die Uebersichtlichkeit, von den perspektivischen Fehlern ganz abgesehen, und der unmittelbare Bezug auf wirkliche Bauten. Man darf wohl annehmen, dass diese Architektur einfach durch übertreibende Erweiterung älterer gemalter architektonischer Hintergründe entstanden sei. Die Behandlung der Gewänder Abraham's und Abimelech's offenbart den gleichen Fehler. Während die Mäntel in der Wiener Genesis verrathen, dass der

Zeichner lebendige Trachten vor Augen hatte, hält es gegenüber den Gewändern im Ashburnham-Pentateuch schwerer, dieselben auf dem Leibe wirklicher Personen zu denken. Auch hier dürften gemalte Gewänder das Vorbild abgegeben haben. Dieses alles fällt um so mehr auf, als ein gewisser naturalistischer oft derber Zug der Darstellung nicht abgesprochen werden kann. Bemerkenswerth sind endlich der reiche Schmuck der Frauen z. B. die langen Ohrgehänge Sarah's und die deutliche Kenntniss des Ziegelbaues und der Holzschnitzerei.

Der Pseudo-Caedmon gewährt für Abraham's Geschichte nur eine geringe Ausbeute. Die Beischriften mangeln, aus den Illustrationen selbst lässt sich der Inhalt schwer deuten. Wir errathen in dem einen Falle, wo Gottvater mit Abraham spricht, in der offenen Hallenthüre eine Frau steht, dass die Verheissung der Nachkommenschaft gemeint sei. Die Ereignisse aber, welche den Bildern Abraham's, der mit einem Speere bewaffnet, an der Spitze seiner Knechte gegen eine Stadt zieht, oder mit einem Beile in der Hand zwischen zwei Häusern steht, zu Grunde liegen, können wir nicht mit Sicherheit angeben. Mit diesen Bildern schliessen übrigens die Illustrationen im Pseudo-Caedmon. Das Malerbuch vom Berge Athos führt neben anderen Scenen aus dem Leben Abraham's auch das Opfer Isaak's an, welches in der Wiener Genesis und im Ashburnham-Pentateuch fehlt. Dasselbe kommt dagegen in älteren byzantinischen Codices, wie (neben der Bewirthung der Engel) im Chludoffpsalter aus dem zehnten Jahrhundert und in den Homilien des Gregor von Nazianz vor.

Eine ausführlich eErzählung der Schicksale Abraham's bieten die Mosaiken in Monreale. Sie beginnen mit der Erscheinung der drei Engel, vor welchen Abraham in die Kniee sinkt und schildern weiter ihre Bewirthung. Sie sitzen vor einem halbrunden, mit Linnen bedecktem Tische auf einer Bank, der weisshaarige Abraham trägt Speisen auf; in der mit einer Kuppel gekrönten Thüre steht Sarah. Es folgt sodann Sodoma's Untergang. Zwei Engel sitzen in dem Inneren eines Hauses, in dessen offener Thüre Lot steht, um die andringenden Sodomiter zurückzuweisen. Sodoma brennt, Dächer stürzen ein, zwischen den Trümmern sind mehrere Todtenköpfe sichtbar. Lot's Weib mit zurückgewandtem Kopfe, ganz weiss, ist bereits

halb erstarrt, während Lot und die Töchter eiligst fliehen. Die Fortsetzung der Mosaiken an der linken Wand des Hauptschiffes erzählt den Befehl Gottes, Isaak zu opfern. Abraham in langem weissen Gewande horcht auf Gott, der vor ihm, in ganzer Figur, in hellblauem Mantel über dem golddurchwirkten Purpurgewande in der Luft schwebt. Es folgt Isaak's Opfer. Isaak liegt auf dem Altar mit gebundenen Händen, vor ihm steht Abraham mit der einen Hand den Sohn am Schopfe haltend, in der anderen das Messer zückend. Abraham wendet den Kopf zurück und blickt aufwärts, wo ihm in einem Halbkreise ein Engel erscheint. Im kleinen Maassstabe sind ausserdem zwei Knechte in der Ecke angebracht, im Vordergrunde weiden ein Esel und zwischen Strauchwerk ein Widder. Die beiden letzten Scenen sind Rebecca gewidmet. Drei Knechte, von welchen einer am Stocke ein Bündel trägt (ähnlich wie Joseph auf der Flucht nach Aegypten), sind mit ihren Kamelen bei dem Brunnen angelangt. Rebecca, den Kopf mit einem weissen Tuche umwunden, giesst aus einer Amphora Wasser in den Trog. Im letzten Bilde sitzen ein Knecht und Rebecca, die nach Weiberart reitet, auf Kamelen. Ein anderer Knecht, mit dem Bündel am Stocke, geht voran und leitet die Thiere an einem Stricke, ein dritter folgt.

Dem Betrachter fällt sofort die strenge Gliederung des Stoffes auf. Je zwei Bilder hängen inhaltlich zusammen und sind demselben Ereignisse gewidmet. Die Wahl der Gegenstände folgt keineswegs dem Programme im Malerbuche; einzelne Scenen fehlen, andere neue werden in den Kreis der Darstellungen aufgenommen. Drei Bilder zeigen in der Komposition deutliche Anklänge an das Malerbuch: das Opfer Isaak's, die Bewirthung der Engel und der Brand Sodoma's. Der letztere erinnert überdiess an die Miniatur im Ashburnham-Pentateuch und beweist die zähe Lebenskraft einzelner Motive.

Die Mosaiken in der Capella Palatina (Lot's Flucht, Opfer Isaak's und Rebecca am Brunnen), sowie die Reliefs in Salerno (Gottes Unterredung mit Abraham und Isaak's Opfer) hängen enge mit den Bildern in Monreale zusammen.

5. Isaak und Jacob.

Die Wiener Genesis beginnt die stattliche Bilderreihe aus dem Leben Isaak's und Jacob's mit der Illustrationd es 25. Kapitels, 27—34. Der jugendliche Esau kehrt von der Jagd heim. In kurzem Rocke, in Schnürstiefeln, die Beine mit zottigen Fellen umwickelt, leitet er einen bepackten Esel am Stricke; ihm folgt ein Knecht, welcher zwei Hunde an der Leine führt und über der Schulter an einem Stocke die Jagdbeute, einen gut gezeichneten Hasen trägt. Unten links steht Jacob vor einem runden Herde, einen Henkeltopf und Löffel in den Händen und wendet sich Esau zu, welcher einen Napf hält und den Bruder um Speise anspricht. Nebenan sitzt Esau an einem hölzernen Tische und greift in die Schüssel, auf welche Jacob mit beiden Händen als auf den Preis der Erstgeburt hinweist.

Durch grossen Figurenreichthum zeichnet sich das nächste Blatt aus. Rechts erhebt sich ein gewaltiger viereckiger Thurm, welcher auf seiner Plattform ein flachgedecktes von einer vorspringenden Galerie umschlossenes Häuschen trägt. Eine mit Statuen (nackten Männern) geschmückte Mauer, von vier Rundthürmen flankirt, umgibt ihn. Als Eingang dient ein Vorbau, dessen Giebel auf zwei Säulen ruht. Von dem Fenster des einen Rundthurmes blickt Abimelech herab auf Isaak, welcher Rebecca umarmt. Gegenüber hält Abimelech über Isaak Gericht. Er sitzt auf einem einfachen Stuhle, von zwei Schildträgern umgeben, ihm gegenüber steht, sich demüthig neigend, in kurzer Tunika Isaak, hinter ihm das Gefolge des Königs, alle in langen Mänteln.

Als Landschaftsbilder dürfen wir die folgenden Darstellungen aus dem Leben Jacob's auffassen. Jacob dient bei Laban um Rahel. Hirten mit ihren Heerden füllen regelmässig den Vordergrund. Der Boden steigt gewöhnlich auf einer Seite in die Höhe, läuft in Hügel aus, auf welchen die Hirten ruhen, dem Spiele der Schafe zusehen oder von Stäben die Rinde schälen. Die Bäume sind nicht zahlreich, gewöhnlich schematisch gezeichnet, sodass dem Stamme drei Zweige entspriessen, welche an ihrem Ende ein Blattbüschel oder eine schirmartige Blüthe tragen. Selbst bei Scenen, welche eigentlich in menschlicher Handlung ihren Schwerpunkt haben, überwiegt die landschaftliche Staffage. So dort, wo Laban den entflohenen

Jacob auf dem Berge Gilead ereilt und die gestohlenen Götzen zurückverlangt. In Zelten sitzt Jacob's Familie, das einemal in dem einen Zelte Lea allein, in dem anderen Rahel, das anderemal sind die Zelte näher aneinander gerückt und eine grössere Menschenzahl vor und in ihnen versammelt. (Die Götzen sind offenbar in einem Behälter, über welchen sich Rahel beugt, versteckt.) Vor den Zelten steht Jacob und ihm gegenüber Laban mit zwei Knechten, in lebhafter Unterredung begriffen. Der weitaus grösste Raum ist mit weidenden Schafen, Rindern und Kamelen, mit angebundenen Pferden u. s. w. ausgefüllt.

In den bisher beschriebenen Blättern ist Jacob jugendlich aufgefasst, stets in einen kurzen Rock gekleidet; von der Scene an, in welcher er Boten (vom Künstler als Engel mit Flügeln und Stäben aufgefasst) an Esau absendet, verwandelt er seine Gestalt und wird alt, bärtig, in einen langen Mantel gehüllt dargestellt. Die Mehrzahl der Blätter begnügt sich mit der Wiedergabe einer einzigen Handlung; aber selbst wenn mehrere Handlungen in einem Rahmen vereinigt werden sollen, gibt sich auch hier das Streben nach geschlossener Wirkung kund. Das beste Beispiel dafür liefert die Schilderung des Auszugs Jacob's. Die Karawane, die Frauen auf Eseln reitend, Jacob an der Spitze schreitend, bewegt sich oben von links nach rechts und überschreitet eine Brücke, welche auf Bogen errichtet sich so windet und dreht, dass sie den oberen Plan mit dem unteren verbindet. Reitesel und Packesel, dann ein Mann, welcher neugierig über die Brüstung in das rauschende Wasser blickt, beleben auf der Brücke die Scene. Unten aber wird der Ringkampf Jacob's mit dem Engel und die Segenspende erzählt. Dann bewegt sich die Karawane wie oben, nur in umgekehrter Richtung vorwärts. Was hier gleichsam nur als Episode vorkommt, die Ertheilung des Segens an Jacob, wird auf dem nächsten Blatte ausführlich geschildert. Man sieht rechts noch einen Theil der Brücke. Ein bärtiger Mann legt die Hand segnend auf Jacob's Haupt, daneben spricht Jacob mit einem unbärtigen Jüngling, unten aber wird der Vers 31 des 32. Kapitels illustrirt. Eine riesige Strahlensonne erscheint in der Ecke, Jacob mit aufgebauschter (hinkender) Hüfte steht vor ihr und hält die Hand zum Schutze gegen die Blendung vor. Diese letzte Scene fesselt desshalb unsere Aufmerksamkeit, weil sie sich vollständig

mit einer Miniatur im Codex Cottonianus deckt und so Zeugniss für den nahen Zusammenhang zwischen den beiden griechischen Codices ablegt. Nur wird sie hier auf Genesis 15, 1 bezogen.

Die Bilderreihe aus Jacob's Leben schliessen der Raub der Götzen, ihre Bergung unter den Wurzeln einer Linde, der Tod Deborah's, der Amme Rebecca's, die Geburt Benjamin's, das Begräbniss Rahel's und der Tod Isaak's. Mannigfache Bauten lernen wir in diesen Blättern kennen. Neben der fast grotesk gezeichneten Gruppe, welche sich auf Jacob's Geheiss reinigt und die Kleider wechselt (der eine hält ein Kleiderbündel in den Händen, der andere zieht das Gewand gewaltsam über den Kopf, der dritte hat das Gesicht fast ganz in den Mantel vergraben und trocknet sich offenbar den Kopf) steht ein Rundtempel, wie im Durchschnitt gezeichnet. In Nischen und auf den Mauerzinnen prangen Statuen (nackte Männer), von welchen eine von einem Manne heruntergerissen wird. Neben der Eiche, unter welche Jacob die Götzen vergräbt, steht gleichfalls ein offener Rundbau, nur zur Hälfte sichtbar, aussen von Säulen getragen, innen in Stufen aufsteigend. Endlich das Grab Rebecca's: ein schmaler Rundthurm über einem quadratischen Unterbau. Bei allen Zeichenfehlern klingen doch wirkliche Bauwerke an und erscheint die phantastische Willkür ungleich mehr als im Ashburnham-Pentateuch ausgeschlossen. Das Bild einer kleinen Stadt auf hohem Felsen neben einer Eiche (Sichem) wirkt beinahe stimmungsvoll; das hohe Giebelhaus auf dem Hügel, an dessen Fusse Heerden weiden und Jacob die Zelte aufgeschlagen hat, beruht vollends auf unmittelbarer Naturanschauung. Um so mehr fallen dann die verschiedenen Maassverhältnisse der einzelnen Gestalten auf einem und demselben Bilde auf: Rahel, wie eine Mumie eingewickelt, wird auf den Schultern zweier Knaben zum Grabe getragen. Das Trauergefolge, Jacob mit seinen Kindern, sind wieder kleiner gehalten als nebenan die Gruppen, wo Rahel auf einem Polster ruht und eine Wartefrau den kleinen, eingewickelten Benjamin auf dem Schosse hält.

Die Illustrationen zu Jacob's Leben im Codex Cottonianus haben sich nicht erhalten. Dagegen gestatten die Mosaiken in S. Maria Maggiore den Schluss auf eine verwandte Richtung mit der Wiener Genesis. Vor einem von Säulen getragenen Giebelbau ruht Isaak und ertheilt Jacob den Segen. Rebecca steht zur Seite, nebenan

scheint Esau Vogelnetze gestellt zu haben. Rahel eilt der Heerde voran, um ihren Eltern Jacob's Ankunft zu verkünden. Er wird von Laban umarmt, von der Mutter, welche unter der Thüre eines Giebelhauses steht, begrüsst. Ihm werden die Schafheerden auf sieben Jahre zur Hütung übergeben, und nach abermals sieben Jahren die Hochzeit mit Rahel angerichtet. Er scheidet die gesprenkelten Schafe von den reinen und kehrt als greiser Patriarch in die Heimat zurück. Der Ton der Schilderung, die Anordnung der Gruppen, Gewänder und Hintergründe zeigen mit den Miniaturen der Wiener Genesis verglichen keine wesentlichen Unterschiede. Desto stärker ist der Gegensatz der letzteren zu den Illustrationen im Ashburnham-Pentateuch. Leider gestattet der Zustand der Blätter VII und VIII kein Eingehen in Einzelheiten der Komposition. Die Erzählung beginnt rechts in der Mitte des Blattes. Der Knecht Abraham's sitzt, den Kopf auf die Hand stützend, neben einem Ziehbrunnen, in welchen Rebecca einen rothen Krug an einem Stricke von der Welle herabgelassen hat. Sie wendet den Kopf dem zum zweiten Male gezeichneten Knechte zu, welcher neben ihr zur Linken steht und ihr buntfarbige Ohrgehänge überreicht. Eine Magd, die eine Hand auf der Hüfte, trägt einen bereits gefüllten Krug auf der Achsel hinweg. Sie hat einen hohen Kopfputz im Gegensatz zu Rebecca, deren Haar aufgelöst herabfällt. Oben links sehen wir dann den alten Bethuel und Rebecca, welche auf den von Laban bereits begrüssten Knecht Abraham's weist. Zu Füssen des letztern sind volle Henkelkrüge aufgestellt, andere Gefässe und Ballen werden von Dienern (zwei sind als Neger charakterisirt) herbeigeschleppt. Es folgt sodann die Bewirthung des Knechtes, Rebecca's Zug nach Kanaan und ihre Begrüssung durch Abraham und Sarah. Abraham streckt ihr die Hand entgegen, Sarah im Hintergrunde des Hauses umarmt sie. Den Hintergrund für die meisten Vorgänge bilden dicht aneinander gereihte Bauten. Offene Bogen tragen die Dächer, welche bald flach, bald giebelförmig gezeichnet, bald mit Kuppeln gekrönt sind. In den Bogen sitzen die handelnden Personen, ohne dass aber die Bogen zu einem und demselben Baue gehören. Die Architektur hat offenbar nur eine ornamentale Bedeutung; erinnern die Elemente noch an antike Werke, so erscheinen sie doch stets willkürlich zu-

sammengesetzt und ohne Rücksicht auf Standfähigkeit und wirkliche Beschaffenheit entworfen.

Besonders reich an architektonischem Schmucke erscheint das Blatt (VIII), welches die Schichsale Esau's und Jacob's zu erzählen beginnt. Ueber dem Dache einer Bogenhalle, gleichsam über einem Erdgeschosse, erhebt sich ein stattlicher Bau, in welchem wir mit Sicherheit eine Basilika erkennen. Sie ist natürlich offen dargestellt, die Seitenmauern weggelassen. Die Bogen unter dem Dache (die hohen Fenster des Mittelschiffes) und die halbkreisförmige Apsis schliessen jeden Zweifel über den zu Grunde liegenden Bautypus aus. Eine hohe Freitreppe führt zur Basilika empor, in deren Innerem eine Lampe hängt und ein mit weissen Linnen bedeckter Tisch steht. Auf dem Tische liegen fünf runde Brode. Rebecca kniet vor dem Tische, von einer Dienerin am Rocke festgehalten, über ihr zwischen den zurückgeschobenen Vorhängen des Einganges erscheint die Hand Gottes, welche ihr das Schicksal der Zwillinge, die sie im Leibe trägt, verkündet. Links unten in einem offenen Bogen sitzt Rebecca mit den Zwillingen auf dem Schoosse, umgeben von Dienerinnen und der Hebamme, welche in einem grossen braunen Kessel das Bad zurichtet. Esau's Verkauf der Erstgeburt für ein Linsengericht spielt gleichfalls in einem aus zwei quadratischen Bogenhallen und einem Kuppelraume zusammengesetzten Baue. Ein Kellergeschoss, in welchem unter einem weitgezogenen Bogen ein grosser Kessel am Feuer steht, trägt die oberen Räume. Eine Freitreppe führt zu denselben; auf der obersten Stufe handelt Esau mit Jacob um das Linsengericht. Dasselbe wird nebenan in der Halle von Jacob auf den Tisch gestellt. Esau sitzt auf einem Faltstuhle und hält Brod in beiden Händen.

Die Wiener Genesis hat Jacob's Betrug nur flüchtig angedeutet, dagegen sein Hirtenleben mit sichtlicher Vorliebe ausführlich geschildert. Der Ashburnham-Pentateuch erzählt dagegen, wie Jacob seinen Bruder um den Segen des Vaters betrog, am eingehendsten. Der greise Isaak (Bl. IX) in einem Armstuhle mit hoher Rücklehne sitzend, ertheilt dem mit Bogen und Pfeil bewaffneten Esau den Befehl, Wildpret für ihn zu schiessen. Rebecca, in der üblichen reichen Tracht lauscht hinter Isaak und beredet dann, in einer Nebenhalle (mehr nach rechts) stehend, mit Jacob die Täuschung des Vaters.



Das Geberdenspiel beschränkt sich hier wie überall auf Hebung und Streckung der Arme. Einen feineren psychischen Ausdruck würde man vergeblich suchen, dazu sind die Köpfe viel zu eintönig gezeichnet. Die nächste Scene, in der Mitte links, bringt uns endlich einmal das Innere eines Hauses vor die Augen. Während sonst immer die handelnden Personen zwischen Bogen oder vor Säulenhallen stehen oder sitzen, gewinnt man hier durch den Durchschnitt des Hauses den Einblick in eine Küche. Rebecca rührt mit einem Stabe (oder Löffel) den Inhalt eines Kessels, dessen Deckel sie abgenommen hat und in der anderen Hand hält. Auf der anderen Seite tritt Jacob in kurzem weissen Rocke, rothen Hosen, und hohen Stiefeln heran, in jeder Hand ein kleines schwarzes Böcklein tragend. Im Hintergrunde befindet sich ein hölzerner gedeckter Tisch, vorn steht auf dem Boden eine rothe Schüssel mit gelbem Inhalte. Unter der Küche aber haben innerhalb einer runden steinernen Einfriedigung mehrere Schafe ihren Stall. Die weiteren Bilder des Blattes erzählen, wie Isaak die Hände des in Felle gehüllten Jacob tastend greift und dann am Tische sitzend von der Speise geniesst, während Jacob noch eine andere Schüssel aufträgt. Esau, einen Rehbock auf den Schultern, mit Köcher und Bogen, kehrt von der Jagd zurück, rührt in der Küche den Kessel und bringt dem Vater den verlangten Braten. Tiefer unten ist dargestellt, wie Isaak, hinter dessen Armstuhle Rebecca steht, Jacob zur Flucht auffordert. Jacob reisebereit, hat über den weissen Rock bereits einen hellgrünen Mantel geworfen. Die Scene in der unteren Ecke rechts ist leider stark verwischt. Wir sehen Jacob auf der Erde schlafend liegen, auf der linken Seite des Körpers ruhend, einen Stein als Kopfpolster benützend. Ueber ihm schwebt in misslungener Verkürzung (den Kopf nach unten) ein Engel, ein anderer steigt auf der Leiter empor, ganz oben ist die Halbfigur Gottes sichtbar. Der eingefasste Raum des Blattes reichte nicht hin, um in demselben den fliehenden Jacob zu zeichnen; er ist ausserhalb der Rahmenlinie angebracht.

Der Künstler wendet sich auf dem nächsten Blatte (X) gleich zur Schilderung der Flucht Jacob's von Laban, nachdem er dessen Götzen gestohlen. Drei stattliche buntfarbige Zelte in Fächerform sind am Fusse einer steilen in Spitzen auslaufenden Felswand aufgeschlagen. In jedem Zelt sitzt eine der Frauen Jacob's mit ihren

Kindern, in jedem beugt sich Laban über ein Bündel, die versteckten Götzen suchend. In der unteren Abtheilung errichtet Jacob ein Mal, indem er um einen grösseren Block kleine Steine im Umkreise setzt und feiert mit Laban die Versöhnung. Sie sitzen um einen Steinhaufen herum, auf welchem eine Schüssel und mehrere runde Brode liegen und werden von einem Knaben bedient, welcher aus einem grösseren Gefässe Wein in eine Glasflasche(?) schöpft. Der untere Streifen beschreibt den Zug Laban's in seine Heimat zurück und Jacob's Rückkehr nach Kanaan. Die Frauen sitzen theils auf Eseln theils auf Kamelen, welche letztere sich wieder durch eine auffallend naturwahre Wiedergabe auszeichnen.

Das Malerbuch vom Berge Athos kennt nur zwei Scenen aus dem Leben Isaak's und Jacob's: den Segen Isaak's und die Jacobsleiter. In ausführlicherer Schilderung ergehen sich die Mosaikgemälde in Monreale. Isaak auf einem weissen Polsterlager ruhend, ertheilt Esau, welcher in kurzem goldverbrämten Rocke, blauen Hosen und Schnürstiefeln, mit Spiess und Bogen bewaffnet vor ihm steht, den Befehl zur Jagd. Rebecca lauscht hinter einem Vorhange der Rede. Nebenan ist Esau im Begriff, Vögel von einem Baume mit dem Pfeile abzuschiessen. Die letztere Darstellung wiederholen getreu die Mosaiken in der Capella Palatina, nur wird ihr der Segen, welchen Isaak dem Jacob in Gegenwart Rebecca's ertheilt, zugesellt, welche Scene in Monreale erst im nächsten Bilde folgt. Isaak sitzt auf dem Ruhebette und segnet Jacob, hinter welchem Rebecca in einer verdeckten Schüssel die Speise anträgt. Sie ist mit einer braunrothen, goldgesäumten Tunika über einem langen weissen Gewande bekleidet und hat um den Kopf ein Tuch gebunden. Weiter links kommt Esau mit der Jagdbeute an einem Stocke auf der Schulter herangeschritten, Rebecca steht in der Thüre eines einfachen dreitheiligen Hauses und mahnt Jacob zur Flucht. Rüstig schreitet derselbe, sein Bündel am Stocke über der Schulter tragend einen Hügel hinan. Zu Füssen der Himmelsleiter schläft Jacob, das Reisebündel als Polster benützend. Neben ihm steht eine kleine Flasche. Auf der Leiter steigen zwei Engel empor, am Firmament erscheint die Halbfigur Gottes. Nebenan baut Jacob den Altar. Das letzte Bild endlich versinnlicht den Kampf Jacob's mit dem Engel. Der letztere steht am Fusse eines Felsens mit ausgebreiteten Flügeln, hält in der einen

Hand einen Stab und hebt die andere segnend über das Haupt Jacob's, welcher ihn an der Brust berührt. Von einem Ringen ist keine Rede.[1]) Die Reliefs in Salerno bieten nur eine einzige Scene, die Himmelsleiter, im Anschluss an die Palermitaner Gemälde und schliessen daran unmittelbar Moses vor dem brennenden Dornenbusche.

6. Der ägyptische Joseph.

Die Wiener Genesis knüpft die Geschichte vom ägyptischen Joseph unmittelbar an die Darstellung des Todes Isaak's an. Das Bild, welches oben das Hinscheiden des Patriarchen schildert, führt uns in der unteren Abtheilung Jacob, an dem Thore einer Stadt auf einem Faltstuhle sitzend, vor, wie er dem kleinen Joseph einen bunten Rock vorhält. Die Brüder weiden auf einem Hügel Schafe. Der eine bläst Schalmei, der andere ruht, den Kopf auf die Hand stützend, auf dem Boden, die anderen unterreden sich in kleinen Gruppen. Noch ausdrucksvoller thun sie es auf den nächsten Bildern, welche Joseph's Träume und seine Sendung zu den Brüdern auf das Feld wiedergeben. Auf dem einen Bilde ruht Joseph auf einem von vier gedrechselten Pfosten getragenen Bette, über ihm schweben in einem Viertelkreise Sonne, Mond und Sterne. Rechts davon erzählt er der versammelten Familie seinen Traum. Gut ist das Staunen der Mutter geschildert, sowie die Aufmerksamkeit des Vaters, welcher sich vorbeugt und den Kopf auf die Hand stützt, und der neidische Aerger der Brüder, welche in der unteren Abtheilung noch einmal wiederkehren, wo sie auf dem Felde ihre Heerden weiden, und in kleinen Gruppen zusammensitzend, sich lebhaft über den Vorgang unterhalten.

Die Vorliebe für Familienschilderungen prägt sich auf dem nächsten Blatte aus, in welchem Joseph Abschied von Benjamin nimmt, ehe er auf das Feld zu den Brüdern geht. Der Künstler erweitert den Text der Bibel. Der alte Jacob sitzt auf einem kunstreich ge-

1) In den Homilien des Gregor von Nazianz ist dagegen (fol. 174v) der Kampf recht drastisch wiedergegeben. Der Engel mit mächtigen Purpurflügeln, hebt gewaltsam das Bein des Gegners in die Höhe, um ihm die Hüfte zu verrenken.

schmückten Lehnstuhle und hält den kleinen Benjamin vor sich, zu welchem sich Joseph liebkosend herabbeugt. Benjamin begleitet Joseph eine Strecke weit. Unter der Führung eines Engels an der Heimatsgrenze (durch eine von einem Bande umschlungene Säule symbolisirt) angelangt, wendet sich Joseph zu Benjamin zurück, welcher klagend die Hände emporhebt. Auch in der Potipharscene nimmt die Wiedergabe des Familienlebens den breitesten Raum ein. Oben links sitzt Potiphar's Frau vor einer geschweiften Säulenhalle auf einem Ruhebette und greift nach dem Mantelzipfel des fliehenden Joseph. Rechts sitzt ein Kind, mit einer Tiara auf dem Kopfe in einem Gehstuhle (?), eine Magd beugt sich mit einem Fähnchen über dasselbe. Neben derselben steht eine reichgeschmückte Frau, welche über das lange Gewand noch einen gestickten Mantel geworfen, und hält eine Spindel hoch in der Hand. In die Kinderwelt versetzt uns auch die untere Abtheilung, wo eine Magd ein nacktes Kind in den Armen trägt und herzt, eine andere Frau ein Band stickt, eine dritte endlich gleichfalls sitzend spinnt und mit einem grösseren Kinde sich unterredet.

In der Regel legt die Wiener Genesis auf reiche Trachten kein Gewicht, nur in den Potipharscenen spielen die Prachtcostüme eine grössere Rolle. Potiphar's Frau z. B., welche Joseph bei ihrem Gatten verklagt, trägt auf dem Haupte eine Zackenkrone und darüber einen lang herabwallenden Schleier. Ihr weisses Gewand ist mit Gold verbrämt, ihr Mantel von seegrüner, ihre Schuhe von rother Farbe. Die Männer haben auf ihren Mänteln in spätrömischer Weise dreieckige Purpurlappen aufgenäht oder über das Gewand ein Tuch shawlartig geworfen. Ueberhaupt treten von jetzt an die Anklänge an antike Sitten stärker auf. Und das ist nicht der einzige Unterschied. Bisher wurden zuweilen mehrere Scenen in einem Bilde vereinigt und nur äusserlich mit einander verbunden. Von jetzt an kommen nur Einzelscenen vor und damit wächst auch der Maassstab der Figuren.

In einem ummauerten oben offenen Raume sitzt Joseph mit dem Mundschenken und Bäcker des Königs. Joseph in der Mitte zwischen den beiden Gefangenen bemüht sich, sie zu trösten. Der eine reckt die Hände klagend zum Himmel empor, der andere zerrauft sich verzweifelnd das Haar. Am Eingange des Kerkers ist eine kannelirte



Säule aufgerichtet mit einem Ringe in der Mitte, und mit einem schildartigen Aufsatze gekrönt. Zu ihrem Fusse sitzt auf einem Felsblocke der Gefangenwärter, einer Frau sich zuwendend, welche, den Mantel über dem Kopf gezogen, die Rechte lebhaft in die Höhe hebend, ihn anspricht. Wen sie vorstellt ist unklar, ihre allegorische Deutung nicht unwahrscheinlich. Am meisten führt uns in die antike Sittenwelt die Gastmahlscene ein. Auf einer erhöhten Bühne lagern der König mit drei Genossen, auf einen Polsterwulst sich aufstützend. Der König nimmt von einem Diener, der in der Linken eine hohe cylindrische Flasche hält, eine Schale in Empfang. Ein Diener mit Krug und Flasche steht dabei, ein dritter, mit auffallend hoher Haartracht[1]) verrichtet bei den Genossen das gleiche Amt des Mundschenken. Gegenüber der Bühne auf erhöhtem Gerüste haben zwei Frauen Platz genommen. Die eine bläst die Doppelflöte, die andere schlägt mit zwei Stäbchen auf Becken. Eine Säule mit einer umwundenen Flasche als Aufsatz trennt das Gemach vom Felde, wo im kleinen Maassstab der oberste Bäcker, eine Beute der Raben, zwischen einer Gabel hängt.[2])

Die folgenden Scenen: Pharao's Traum, Joseph's Deutung desselben und seine Bestallung bieten ein geringeres Interesse, stehen auch künstlerisch den meisten anderen Bildern nach. Sie zeigen gleichfalls den Nachhall antiker Tracht und Sitte, die Kenntniss der antiken architektonischen Formen. So schläft Pharao unter einem von vier korinthischen Säulen getragenen, profilirten Dache, während seine Waffenträger sich auf ihre Rundschilder zu seinen Füssen hingestreckt haben. Auch die Bogenpforte, unter welcher Joseph steht, erscheint richtig konstruirt. Reicheres Leben entwickeln erst wieder die Bilder, in welchen ländliche Beschäftigungen dargestellt werden. Auf dem einen Blatte wird geschildert, wie die leichtgeschürzten Brüder das Korn in Säcke laden, einer von ihnen von einem Manne gebunden wird, um als Geissel zurückbehalten zu werden. Hinter der Thüre birgt Joseph tiefbewegt und weinend sein Gesicht in dem Mantel. Auf dem nächsten Bilde lagern die

[1]) Dieselbe Perrückentracht beobachten wir auch bei den Schwertträgern Pharao's und Joseph's in den Reliefs an der Cathedra S. Maximian's in Ravenna.

[2]) Vgl. Versus ad pict. dom. dom. Mogunt. v. 207: In cruce pascit aëres discerpta fronte volucres.

Brüder auf dem Felde, die Esel sind abgeschirrt, empfangen Futter, wälzen sich im Grase. Das Vorzeigen des in einem Sacke gefundenen Geldes bei der Heimkehr (während die Packesel rasten, zwei Männer die Säcke ausschütten, stehen drei Brüder vor dem alten auf einem niedrigen fellbedeckten Stuhle sitzenden Jacob und weisen ihm den Fund), die Weigerung Jacob's, Benjamin mit ihnen ziehen zu lassen und Benjamin's Abschied von dem greisen Vater, der ihn am Kleide festzuhalten sucht, während ein Bruder ihn an der Hand wegzerrt, bilden den Inhalt der vier folgenden Blätter. An dem freien Zusammenfassen der verschiedenen Gestalten zu einer einheitlichen Gruppe merkt man die Fortdauer guter künstlerischer Traditionen.

Die Rückkehr der Brüder nach Aegypten gibt dem Künstler wieder willkommenen Anlass zu einer ländlichen Schilderung. Im Hintergrunde in der Nähe eines einfachen Giebelhauses hängt ein Schaf an einem dürren Baume und wird ausgeweidet, um am Feuer gebraten zu werden. Auf dem Boden liegt mannigfaches Ackergeräth. Der Weg wendet sich thalwärts von links nach rechts und wird durch bepackte Esel, welche von den Brüdern getrieben werden, belebt. Im Vordergrunde rechts empfängt Joseph auf einem Polsterstuhle sitzend die Brüder. Ein offener Giebelbau, von vier Säulen (die vierte ist wegen der perspektivischen Schwierigkeit weggeblieben) getragen, nimmt im nächsten Bilde die Aufmerksamkeit zunächst gefangen. Vor ihm steht Joseph's Haushalter und bezichtigt die Brüder (Gen. 44, 6) des Diebstahls. Dicht aneinandergedrängt, wie von Furcht ergriffen, vertheidigen sich die Brüder gegen die Anschuldigung. Die Köpfe sind ausdruckslos, die Arme und Hände lebhaft und sprechend bewegt.

Die letzten vier Bilder erzählen Jacob's Ende. In einer kahlen felsigen Gegend sitzt Jacob und legt die Hände kreuzweis auf die Köpfe der Söhne Joseph's, welcher mit einer verhüllten in ihrer Bedeutung unverständlichen Frau daneben steht und Jacob's Hand gefasst hält. Jacob hält sodann zwei Ansprachen an seine um ihn versammelten Söhne. Das einemal sitzt er links und die Brüder (nur Joseph steht für sich und ist auch durch seine Tracht ausgezeichnet) bilden ihm gegenüber einen dichten Haufen. Das anderemal sitzt er in der Mitte und die Brüder haben sich zu beiden Seiten

aufgestellt. Zuletzt sind wir noch Zeugen von Jacob's Tod und Begräbniss. Rechts liegt Jacob auf einem Bette, neben welchem ein Kandelaber steht. Joseph hat sich auf ihn geworfen und küsst ihn, während die anderen Brüder weiter hinten sich vor Schmerz das Antlitz verhüllen. Links wird Jacob's Leichnam, wie eine Mumie eingewickelt, von zwei Knaben in eine Höhle getragen. Die Familie, Männer und Frauen, folgt der Leiche und gibt der Trauer lebhaften Ausdruck. Eine Frau hebt klagend die Hände in die Höhe, eine andere hält sie gekreuzt vor der Brust, einzelne Männer halten Tücher vor dem Gesichte. Damit schliessen die Illustrationen der Wiener Genesis.

Von den erhaltenen Resten des Cod. Cottonianus beziehen sich drei Darstellungen auf den ägyptischen Joseph. Derselbe, in einen langen Mantel gekleidet sagt den beiden Mitgefangenen ihr Schicksal voraus. Die letzteren tragen kurze gegürtete Tuniken und drücken durch die Handbewegung ihr Staunen aus. Joseph, mit einem Scepter in der Hand, empfängt seine Brüder und Jacob sendet Benjamin mit den Brüdern nach Aegypten. Die Handlung erscheint stets auf den Kern eingeschränkt, von allem Nebensächlichen befreit. Eine Andeutung des belebten Hintergrundes wird nirgends gefunden, vielmehr weist die Abkürzung der Scenen auf ein Festhalten an den Sarkophagenstil hin. In die gleiche Zeit fallen die Reliefs an den Seitenlehnen der Kathedra des Bischofes Maximianus (546—552) in Ravenna. Sie umfassen zehn Scenen aus dem Leben Joseph's, lassen bereits den antiken Formensinn schwer vermissen, ebenso das richtige Verständniss der Maassverhältnisse, zeichnen sich dagegen durch eine grosse Lebendigkeit aus. Im Gegensatz zu den Miniaturen im Codex Cottonianus, welche sich dem altchristlichen Reliefstil nähern, entfernen sie sich von demselben und offenbaren das allmälige Eindringen malerischer Elemente auch in das Gebiet der Plastik. Wir haben es mit Werken einer Uebergangsperiode zu thun, in welcher ältere Traditionen sich lockern, neue Typen noch nicht endgiltig geschaffen sind. Je nach der Oertlichkeit, welcher die Kunstwerke entstammen, vollzieht sich dieser Uebergang schroffer oder milder.

Spuren einer Uebergangsperiode tragen ebenfalls die Miniaturen des Ashburnham-Pentateuch, welche vom ägyptischen Joseph erzählen.

Hier stossen wir auch, abgesehen von der Architektur, auf einzelne Anklänge an die antike Sitte. Vier nebeneinander gespannte Rosse ziehen, von einem Lenker mit hochgehobener Peitsche angetrieben, den Triumphwagen, in welchem Joseph, einen hohen Cylinder auf dem Kopfe, sitzt. Nicht antik ist das Joch, welches quer über die Rücken der Pferde gelegt ist und sie zusammenhält. Zwei Herolde laufen vor dem Wagen und machen die Bewohner der Stadt auf Joseph's Erhöhung aufmerksam. Aus den Bogenöffnungen des Gebäudehaufens blicken und neigen sich Männer und Frauen. Das Thor der Stadt krönt ein geschweifter Giebel, welcher in Voluten ausläuft. Dasselbe Blatt (XI) zeigt uns unten rechts Joseph in der Ausübung seines Amtes. Er steht angethan mit einem rothen Rocke, über welchen er einen braunrothen Mantel (schon in der Weise der mittelalterlichen Kunst geschürzt, vorn in eine Spitze auslaufend) geworfen hat, in blaugrünen Hosen und schwarzen Stiefeln in der Ecke und führt Aufsicht über die Schnitter. Dieselben stehen über einander und schneiden mit der Sichel das Korn. Die einzelnen Aehren sind richtig gezeichnet, aber jede in weitem Abstande von der anderen entfernt. Den übrigen Raum des Blattes unten nimmt Jacob ein, welcher im Bogen eines Giebelhauses sitzend, von den Söhnen über ihr Schicksal in Aegypten unterrichtet wird. Sie stehen in einem dichten Haufen beisammen. Aus den Bogenöffnungen der zahlreichen Häuser blicken Frauen. Den Vordergrund füllen Säcke und Saumthiere.

Das folgende Blatt (XII) schildert die zweite Reise der Söhne Jacob's nach Aegypten. Der kleine barfüssige Benjamin steht aufrecht vor dem thronenden Joseph, während die Brüder mit Gefässen in den Händen die Kniee beugen. Einzelne scheinen in der Luft zu schweben, so elementar ist noch die Kunst der Perspektive. Die Scene hat eine reiche Architektur zum Hintergrunde, welche sich wieder aus einem ungeordneten Haufen mannigfacher Bauten zusammensetzt. Zu derselben führt eine Freitreppe, auf deren oberster Stufe sich eine abermals mit Voluten geschmückte Giebelpforte erhebt. Abseits von dieser Scene, obschon inhaltlich zu ihr gehörig, entdecken wir auf dem mittleren Bildstreifen Joseph, welcher in einem offenen Kuppelbau steht und mit dem Mantel das Gesicht verhüllt.



Die zweite Haupthandlung auf dem Blatte beschreibt das Gastmahl Joseph's. Seine Brüder und die Aegypter speisen an verschiedenen Tischen, wie es der Bibeltext erzählt. Die Brüder lagern nach antiker Sitte im Halbkreise bei dem Mahle, während die Aegypter auf Stühlen um den Tisch herumsitzen. Die erste Weise scheint, da Joseph seinen Brüdern Ehre erweisen wollte, als die vornehmere, nicht mehr gewöhnliche zu gelten. Auffallend ist weiter die grössere Zahl von Negern, sowohl unter den bei Tische sitzenden Aegyptern wie unter den Dienern, welche im Vordergrunde mit der Weinmischung, der Füllung des Weines in Gläser und mit der Zurichtung der Speisen beschäftigt sind. Wir möchten daraus keineswegs auf eine nähere Bekanntschaft des Künstlers mit dem Oriente, also auf den Ursprung des Codex in einer Landschaft, welche mit dem Orient in näherer Verbindung stand, schliessen, vielmehr die Sache so erklären, dass zur Zeit, als der Pentateuch geschrieben wurde, das Morgenland bereits in einem phantastischen Lichte betrachtet, mit dem Mohrenlande verwechselt wurde.

Die Darstellung, wie der Becher in Benjamin's Sack entdeckt wird und Benjamin, als Joseph den Brüdern den Diebstahl vorhält, entsetzt zurückfährt, schliesst die Bilderreihe des XII. Blattes.

Unter den Schilderungen des nächsten (XIII.) Blattes fesselt Jacob's Begräbniss besonders unsere Aufmerksamkeit. Die anderen Scenen enthalten Jacob's Segen, in typischer Weise kreuzweise den Söhnen Josephs ertheilt, sodann Pharao's Erlaubniss, dass Joseph, welcher mit dem Schwerte gegürtet sich vor dem thronenden Pharao beugt, in die Heimat zum Begräbnisse des Vaters reise und endlich die Huldigung der Brüder, welche vor dem im Eingange einer Basilika sitzenden Joseph knieen. Den weitesten Raum nimmt das Begräbniss Jacob's ein. Unten im Vordergrunde sehen wir mehrere zweirädrige Karren, jeden mit zwei Pferden bespannt und dann von Negern gehaltene Reitpferde, welche letztere besonders in der Zeichnung der Köpfe im Vergleiche mit den sonst vorkommenden Kamelen, ein geringes Maass von Naturbeobachtung verrathen. Weiter oben steht die leere, aus Gitterwerk gebildete Bettstelle, in welcher Jacob gestorben war. Zwei Männer tragen die wie eine Mumie eingewickelte Leiche zur Grabstätte, vor deren Eingang ein Denkmal steht. Es ist das einzige isolirte Bauwerk im ganzen Codex. Wenn ein

trivialer Vergleich gestattet ist, erinnert dasselbe an ein rundes Schilderhaus. Auf drei Stufen erhebt sich ein schmaler cylindrischer Bau, vorn im Bogen geöffnet und mit einem geschweiften Dache geschlossen, welches zwei Kugeln, eine grössere und kleinere übereinander, krönen. Nicht ganz verständlich erscheint an der Felswand, über den Trauernden, welche merkwürdig individuelle aber ausdruckslose Köpfe zeigen, von Linien eingerahmt eine Landschaft, drei Bäume. Zwei derselben tragen an der Spitze der Aeste schirmförmige Blattbüschel, ähnlich wie die Bäume in der Genesis, der mittlere dürfte eine Palme vorstellen. Es sind dieselben drei Bäume, auf welche wir in der Darstellung Kain's und Abel's stiessen. Zweimal nur entdecken wir im ganzen Codex eine landschaftliche Schilderung, welche mehr bietet als blosse Felsenzacken.

In der byzantinischen Kunst des vorigen Jahrtausends hat das Leben Joseph's die beste Verkörperung in den Homilien des Gregor von Nazianz (fol. 69.v) empfangen. Die Schilderung füllt ein ganzes Blatt. Fünf Abtheilungen über einander, in jeder wieder mehrere Scenen neben einander, bieten Raum zu eingehender Darstellung, zwingen freilich auch zur Verringerung des Maassstabes der einzelnen Figuren. Joseph's Sendung zu den Brüdern, wie er mit einem bepackten Esel zu ihnen eilt und wie sie ihn bei Tische sitzend erwarten, bildet den Inhalt der obersten Abtheilung. Sie werfen ihn sodann in die Cisterne, tödten einen Bock und zeigen dem schmerzerfüllten Vater den blutgetränkten Rock Joseph's. Diese Bilderreihe stimmt mit den Reliefs an der Kathedra des Maximian überein. Der dritte Streifen erzählt den Verkauf Joseph's an die Ismaeliter und die Wanderung nach Aegypten, der letzte endlich die Traumdeutung und Erhöhung Joseph's. Als Imperator mit dem Kronreifen geschmückt, den globus und das vexillum haltend fährt Joseph auf dem von einem Viergespann gezogenen Wagen. Zwei Männer haben sich zu seinen Füssen hingeworfen. Die Scene ist nach einem spätrömischen Vorbilde kopirt und zeigt die unmittelbare Anlehnung an die Antike in der Form, während der Ashburnham-Pentateuch nur noch die Erinnerung an die antike Sitte bewahrt hat, in der formalen Wiedergabe aber selbständig verfährt. Mit den Josephsbildern in der Wiener Genesis besitzen diese Scenen nicht die geringste Aehnlichkeit.

7. Moses.

Mit Moses kehren wir wieder zu dem Gestaltenkreise zurück, welcher bereits in der altchristlichen Kunst volles Leben empfangen hat. Moses, welcher das Wasser aus dem Felsen mit seinem Stabe schlägt, gehört zu den häufigsten Darstellungen in den Katakomben. Die Sarkophagsculptur vermehrt die Summe der Mosesbilder, fügt noch den Untergang Pharao's hinzu. Die reichste Schilderung bietet ein aus Arles stammender Sarkophag im Museum zu Aix (Garr. tav. 308). Auf der Schmalseite thront Pharao unter einem Bogen, von zwei Lanzenträgern begleitet und befiehlt Moses das Land zu verlassen. Moses, unbärtig, im Begriffe abzuziehen, blickt auf Pharao zurück und greift mit der Hand nach oben, um ein von Gottes Hand ihm gereichtes Buch zu empfangen. Neben Moses hat sich eine Gruppe von Menschen versammelt, welche sich zur Reise rüsten, die Packthiere bereit halten. Die andere Schmalseite stellt das Wasserwunder und den Wachtelfang dar. Hinter Moses bemerken wir stets die Feuersäule, eine antike Säule mit kompositem Kapitäl, auf welchem eine Flamme angezündet ist. Die Hauptseite erzählt Pharao's Untergang. Dieser auf einem zweirädrigen Streitwagen beherrscht die ganze Scene. Viele Reiter kämpfen mit den Wellen oder sinken bereits in die Fluthen, nur der Seegott mit seinem Ruder unter den Rossen Pharao's ruht unbeweglich auf dem Wasser. Moses, unbärtig, steht mit der Rolle in der Hand am Ufer, neben ihm viele Männer, Frauen und Kinder, manche mit Bündeln auf den Schultern. In der Ecke ist die übliche Feuersäule angebracht. Aehnliche Schilderungen bieten Sarkophage aus Rom (Garr. tav. 308, 5) und Spalato (tav. 309, 4); namentlich beliebt scheint aber der Untergang Pharao's auf arelatischen Sarkophagen (Garr. tav. 309, 1; 366, 2; 395, 9) gewesen zu sein. Sie stimmen alle auch in minder wesentlichen Punkten überein, so z. B. in der Architektur, welche die Scene auf beiden Seiten begrenzt und die Stadt andeutet, aus welcher die Aegypter ausgezogen sind. Auch der Sarkophag, in welchem in Metz die Gebeine Karl des Kahlen ruhten, enthielt das Bild des Unterganges Pharao's.

Auf die Sarkophagreliefs folgt der Zeit nach der Mosaikschmuck in S. Maria Maggiore (Garr. tav. 218—220). Die Scenen aus dem

Leben Moses an der rechten Wand des Mittelschiffes beginnen mit der Schilderung wie Moses halberwachsen an den Hof der ägyptischen Prinzessin gebracht und wie er dann von den Weisen des Landes in den Künsten unterrichtet wird. Die Anordnung der letzteren Handlung (die Weisen sitzen im Halbkreise auf einer erhöhten Bank, Moses steht mitten unter ihnen) erinnert an den zwölfjährigen Christus im Tempel. Die Frauen tragen das spätrömische Hofcostüm, die Männer den Philosophenmantel, welcher die halbe Brust und den einen Arm freilässt. Es folgt auf dem nächsten Felde die Vermählung Moses mit der Tochter Jethro's und das Hirtenleben Moses. Die symmetrische Anordnung der ersten Scene lässt die guten künstlerischen Traditionen erkennen. Der Vater, im Maassstabe grösser gehalten als die anderen Figuren, steht vor einem Kuppelbau und berührt Braut und Bräutigam, welche sich die Hände reichen, an der Schulter. Das Hochzeitsgefolge schliesst das Brautpaar ein. Die folgenden Bilder, zum Theile nur in Nachbildungen des sechzehnten Jahrhunderts erhalten, bieten geringeres Interesse. Eintönig wird uns Moses als Führer und Lehrer des Volkes, Anreden haltend vorgeführt. Der Untergang Pharao's unterscheidet sich von den Darstellungen an den Sarkophagen nicht zu seinen Gunsten. Das rothe Meer strömt wie ein schmaler Kanal zwischen zwei Ufern. Am rechten Ufer kommen die Aegypter zu Rosse aus dem Thore einer Stadt heraus, die vordersten stürzen bereits in das Wasser, kämpfen mit den Wellen. Der Streitwagen Pharao's, von vier Rossen gezogen, ist mehr in den Hintergrund zurückgerückt. Am anderen Ufer steht Moses an der Spitze eines endlosen Zuges der Israeliten und schlägt mit dem Stabe in das Wasser. Die folgenden Felder schildern den Wachtelfang, ferner wie Moses mit dem Stabe Wasser aus dem Boden (nicht aus dem Felsen) springen lässt und die murrenden Israeliten beschwichtigt, endlich wie die Amalekiter, antik bewaffnete Krieger, den Israeliten den Durchzug durch ihr Land verweigern und von Moses besiegt werden.

Der zusammenfassende Ueberblick der Mosaiken lehrt uns, dass der Künstler bei der Wahl der Bilder sich nicht streng an die Bibel hielt, die Gegenstände nicht so sehr nach ihrer inhaltlichen Bedeutung aussuchte als nach der Bequemlichkeit, welche sie einer Wiedergabe in dem gewohnten, überlieferten Stile boten. Mit Recht hat

man schon längst auf die Verwandtschaft, welche zwischen diesen Mosaiken und spätrömischen Reliefdarstellungen waltet, hingewiesen. Sie dürfen in mancher Beziehung als der letzte Nachhall römischer Kunst gelten.

Der Ashburnham-Pentateuch widmet dem Leben Moses sechs Blätter, die grösste Zahl, deren sich eine Patriarchenschilderung erfreut. Diese sechs Blätter stehen unter sich nicht nur inhaltlich in einem näheren Zusammenhang, auch in formaler Beziehung erscheinen sie unter einander verwandt und den bisher betrachteten Darstellungen entgegengesetzt. Der Maassstab der Figuren ist von nun an regelmässig ein grösserer, die Zahl der auf einem Blatte vereinigten Scenen verringert sich, dieselben werden auf dem Raume besser geordnet, stehen viel häufiger in regelmässigen Reihen über einander, durch gerade Striche getrennt. Da wir keine älteren illustrirten Codices, welche das Leben Moses behandeln, kennen, müssen wir es in Zweifel lassen, ob der Pentateuch hier irgend ein Muster nachahmt oder ob der Künstler im Laufe seiner Arbeit zu einer freieren Behandlung sich erhob. Das Blatt XIV. bildet einen merkwürdigen Uebergang von der alten zur neuen Weise.[1]) Die obere Abtheilung besitzt als Hintergrund eine gemeinsame, quer über das ganze Blatt sich hinziehende Architektur, welche auch besser gegliedert erscheint. Die Mitte nimmt eine offene Säulenhalle ein, über welcher sich kleinere Kuppel- und Giebelbauten erheben, die beiden Ecken werden von schräge gestellten Portiken ausgefüllt, annähernd also in natürlicher Weise angeordnet. Vor dem Portikus rechts sitzt Pharao auf einem reich geschmückten Throne: mit hoher geschweifter Rücklehne, welche wie der Sitz gepolstert ist. Er befiehlt seinen Schwertträgern die Unterdrückung der Israeliten. Gegenüber sitzt er mit einem hohen cylindrischen Hute auf dem Kopfe auf einem Faltenstuhle und herrscht die von den Königsknechten vorgeführten zwei Wehmütter an, dass sie seinen Auftrag, die männlichen Geburten der Israeliten zu tödten, nicht erfüllten.

Die untere Abtheilung zeigt eine Fülle bunt durcheinandergeworfener kleiner Gruppen und Figuren, ohne dass die Scenen von

[1]) Gebhardt hebt den unfertigen Zustand der Blätter hervor und bemerkt, dass unter den Inschriften Spuren älterer Buchstaben sichtbar sind, offenbar die Angaben des Schreibers, welche Gegenstände dargestellt werden sollen.

einander geschieden, durch mannigfache Hintergründe auseinandergehalten würden. In der unteren Ecke rechts ist die Findung Moses dargestellt. Die Prinzessin steht mit ihrem Gefolge am Ufer des als breites, grünes, gewundenes Band gemalten Nils, ihr gegenüber die kleine Schwester Moses, welche das nackte Kind der Mutter übergibt. Links und in der Mitte erblicken wir die Israeliten, unter der Aufsicht der Aegypter als Ziegelpresser und Maurer beschäftigt, dann den Streit der israelitischen Brüder, welche sich in die Haare fahren, von Moses abgemahnt werden und den Todschlag, welchen Moses verübt. Mehr nach rechts hilft Moses im Lande Midian den Töchtern Jethro's Wasser aus dem runden Ziehbrunnen zu schöpfen und naht sich, nachdem er die Schuhe ausgezogen, dem brennenden Dornbusche.

Die Hauptscene des folgenden Blattes (XV) stellt die gewaltsame Bedrückung der Israeliten noch ausführlicher vor die Augen. Vier ägyptische Aufseher, alle mit dem hohen Cylinder als Kopfbedeckung und das Schwert zur Seite, treiben die Israeliten zur Arbeit an. Die einen schleppen Strohbündel auf den Schultern herbei, die anderen hacken das Stroh mit Beilen klein, noch andere kneten die Erde, pressen und schichten die Ziegel. Die obere Abtheilung zeigt links Moses und Aaron in weissen Gewändern vor dem thronenden Pharao, rechts den gleichen Vorgang, nur dass hinter Moses noch zehn Israeliten mit flehender Geberde, ausgestreckten Händen, stehen.

Feinere Seelenbewegungen und zartere Empfindungen auszudrücken, dazu reichte das Kunstvermögen des Illustrators des Pentateuch nicht aus. Heimischer fühlt er sich in der Welt elementarer Leidenschaften, bei deren Wiedergabe körperliche Bewegungen reicher mitspielen. Daher gelingt ihm die Schilderung, wie auf Gottes Geheiss die Erstgeburt der Aegypter getödtet wird, verhältnissmässig gut. Es weht beinahe ein dramatischer Zug durch die Scene. Jehova, in ganzer Figur, ähnlich wie in der Schöpfungsgeschichte bekleidet, steht unter einem hohen Bogen und sendet den Todesengel aus. Derselbe wirbelt durch die Lüfte mit einem goldenen Schwerte in der Hand. Nebenan ist das erste Opfer bereits gefallen. Eine Frau wirft sich wehklagend über den Leichnam des Verstorbenen. Aehnliche Vorgänge werden in der oberen Abtheilung dargestellt. Links stirbt der Erstgeborene Pharao's. Die Königin hält

den bereits in das Grabkleid eingewickelten Todten in ihren Armen, Pharao wischt sich mit einem Mantelzipfel die Thräne. Rechts liegen die Todten der Aegypter, alle schwarz im Gesichte, vor den Häusern auf Tischen und Polstern, händeringend beugen sich die Mütter über dieselben. Auch der Tod der Erstgeburt der Thiere wird erzählt. Ein Kamel, ein Pferd u. a. senken den Kopf zur Erde wo ihre Jungen liegen. Den richtigen Abschluss aller dieser Schilderung bietet die unterste Scene, in welcher Pharao vor dem Thore der trauernden Stadt (die Fenster und Thüren sind mit Holzladen verschlossen) steht und Moses und Aaron zum Verlassen des Landes antreibt. Zwischen ihnen und dem Pharao steht ein Haufe Aegypter, fast alle schwarz gekleidet und drängen mit vorgestreckten Armen Moses zu rascher Entfernung.

Das Blatt XVII enthält nur zwei Scenen. Oben in der linken Ecke stehen Moses und Aaron in weissen Gewändern. Gegen sie drängen die murrenden Israeliten, in mehreren Reihen hinter einander aufgestellt, die ganze Breite des Blattes einnehmend und bedrohen sie mit aufgehobenen und vorgestreckten Armen. Unter ihnen sind fünf fächerförmige Zelte gespannt, aus deren Oeffnungen Frauen und Kinder herausblicken. Die zweite grössere Abtheilung schildert Pharao's Untergang. Rosse, Kriegswagen, Reiter, die letzteren meistens in eisengrauer oder gelber Rüstung schwimmen in der grünen See und kämpfen mit den Wellen, deren Schaumspitzen durch weisse Linien angedeutet sind. Am Ufer rechts stehen zunächst, in grösserem Maassstabe gezeichnet, Moses mit dem Stabe und Aaron und dann in vielen Reihen hintereinander die Israeliten, Männer und Frauen, die vordersten mit Säcken beladen. Ganz in der Ecke erblicken wir eine riesige weisse Fackel von zwei grossen Händen getragen, die columna nubis.

Die Miniatur des nächsten (XVIII.) Blattes ragt oben über den Bildrand heraus. Moses im weissen Mantel über dem gelben Untergewande kniet mit Aaron, Nadab und Abihu vor einer strahlenden Wolke, in welcher der Kopf Jehova's in weisser Farbe erscheint. Der Berg Sinai wird durch mehrere zackige Felsen, von welchen Flammen aufsteigen, angedeutet. Die mittlere Abtheilung umfasst zwei Scenen; links blickt ein Haufe Israeliten, alle mit nackten Beinen, in hellen Tuniken, kurzen Mänteln zum Himmel empor; rechts steht hinter

dem Altar, einem Ziegelheerde, auf welchem fünf Brode und drei röthliche Gefässe liegen, der bärtige Moses mit den Gesetztafeln in den Händen. Fünf weissgekleidete Männer mit Opfergaben (weissen Brodlaiben) haben sich rechts vom Altar, zwei andere weissgekleidete und ein Haufen Männer und Weiber links von dem Altare aufgestellt; die Männer barhaupt, die Frauen mit buntfarbigen Schleiern über der hohen Kopffrisur. In der unteren Abtheilung sehen wir das Tabernakel zwischen zwei grossen Zelten, aus welchen Moses mit Josuah und Aaron mit zwei Männern hervortreten. Moses und Aaron ziehen vom Tabernakel die Vorhänge zurück. Das Tabernakel ist ein von dünnen braunen Säulen getragenes offenes Giebelhaus, mit bunten Vorhängen zwischen den Säulen. Eine Krone (den westgothischen ähnlich) hängt über dem Altartische von der Decke herab.

Das letzte Blatt des Pentateuch enthält nur eine Illustration. Ueber einem offenen Säulenbau, zwischen dessen Bogen abwechselnd Vorhänge und Kronlampen angebracht sind, erhebt sich das Tabernakel in der Form eines Giebelhauses, an welches noch ein Kuppelbau als Apsis sich anlehnt. In demselben erblickt man den Altar und den Tisch mit den Schaubroden, von Cherubims bewacht, alles reich in Goldfarben gemalt. Die Hand Gottes erscheint über dem Giebel, segnet Moses, der an der Spitze der siebzig Aeltesten Israels dem Tabernakel sich nähert. Den oberen Abschluss bildet ein Säulenbau, wo ebenfalls in den einzelnen Bogen Lampen hängen.

Zusammenhängende Bilderfolgen, welche das Leben Moses schildern, sind uns aus der byzantinischen Kunst des vorigen Jahrtausendes nicht bekannt. Doch kommen Einzelschilderungen der Thaten Moses in Psaltern und Homilien sporadisch vor, die relativ zahlreichsten in den Homilien des Gregor von Nazianz, in dem berühmten Pariser Codex. Die Uebergabe der Gesetztafeln wird fol. 52ʳ zugleich mit der Vertreibung aus dem Paradiese und der Anweisung des ersten Elternpaares zur Arbeit durch einen Engel dargestellt. Moses hat den Gipfel des Berges erstiegen und empfängt aus der Hand Gottes die beiden Gesetztafeln. Am Fusse des Berges harren seiner die Israeliten. Mehr nach rechts erblicken wir Moses und Aaron, jeder mit einem Buche in den Händen, vor dem Tabernakel, welches mit vergoldeten Säulen und Bogen geschmückt ist.

Zu beiden Seiten desselben sind vier Gruppen von je zwei sich umarmenden Männern aufgestellt.

Auf fol. 264ᵛ gibt der Miniator die Scene, wie Moses sich vor dem Dornbusche bückt, um die Sandalen von seinen Füssen abzulegen und in dem brennenden Busche ein Engel ihm erscheint, sodann den Untergang Pharao's. Die Feuersäule zieht den Israeliten voran; Mirjam schlägt die Becken und stimmt den Lobgesang an, Moses aber, jugendlich aufgefasst, mit dem Nimbus um das Haupt, in einem langen weissen Gewande, berührt mit dem Stabe die ersten Reihen der Aegypter, die unten in der See schwimmen. Pferde und Menschen kämpfen in den Wellen, überragt von Pharao, welcher auf seiner Quadriga gleichfalls dem Untergange geweiht ist.

Es verdient wohl die Abschwächung der altchristlichen Tradition hervorgehoben zu werden, welche sich bereits in den Homilien des Gregor von Nazianz offenbart, noch deutlicher aber in dem Programme des Malerbuches vom Berge Athos kundgibt. Hier ist aus Mirjam eine Gruppe tanzender Frauen geworden, aus dem brennenden Dornbusche blickt aber nicht wie in allen alten abendländischen Darstellungen die Halbfigur oder Hand Gottes, auch nicht wie in den Homilien ein Engel, sondern die Madonna mit dem Christuskinde heraus. Ein besserer Beweis für die späte Fixirung der Typen im Malerbuche lässt sich kaum finden.

Für das Leben Moses dürfen nun auch wieder karolingische Codices, welche längere Zeit stumm blieben, zur Vergleichung herangezogen werden.

Dem Buche Exodus geht in der Bibel Vivian's eine blattgrosse Miniatur voran, welche in zwei Abtheilungen über einander folgende Scenen schildert. In der oberen Abtheilung steht Moses auf dem Berge Sinai, welcher aus lauter kleinen feuerspeienden Kratern besteht, und empfängt ein Buch aus den Händen Gottes. Moses, vollbärtig und barfuss, trägt über der hellblauen Tunika einen gelben Mantel. Der jugendliche Aaron, welcher links am Fusse des Berges, halb von demselben verhüllt, steht, hält in der Rechten einen Stab, und hebt die Linke staunend zum Antlitz empor. In der unteren Abtheilung stehen links vor dem Eingange des Tabernakels Moses und Aaron, der eine mit dem aufgeschlagenen Buche, der andere mit dem Stabe in der Hand. Das Tabernakel hat die Form eines von schlanken,

mit Metallringen beschlagenen Säulen getragenen Giebelhauses. Das Dach ist mit Goldblech, ähnlich wie die späteren Reliquienkasten belegt, an einem Rundstabe hängen theilweise zurückgeschlagene bunte Vorhänge herab. Vor dem Tabernakel haben die Israeliten sich in einer Doppelreihe, so dass von den hinteren nur die Köpfe sichtbar sind, aufgestellt.

Eine reichere Illustration empfängt das Leben Moses in der Bibel von S. Paul. Auf der Rückseite des Titelblattes zum zweiten Buche Moses ist eine blattgrosse zusammenhängende Miniatur gemalt. Oben links in der Ecke sitzt der Nilgott, im blaugrünen Mantel, der leicht über eine Schulter geworfen ist, einen Widerhacken in der Hand, die Urne zur Seite. Am Ufer des wie eine dicke Wulst gezeichneten weissblauen Stromes steht die ägyptische Prinzessin, in ziegelrothem Gewande und weissem Kopfschleier und befiehlt der Dienerin, den auf einem braunen Brette schwimmenden Moses herauszuholen. Weiter rechts hält die Dienerin das Kind im Arme und überreicht es der Mutter Moses, welche mit vorgestreckten Händen aus einem Hause tritt. In der mittleren Abtheilung, von welcher Felsen bis in die obere hineinragen, thront Pharao unter einem von Säulen getragenen rothen Kuppeldache, vom Schwert- und Schildträger umgeben. Er trägt einen Goldreif und über dem gelben Untergewande einen Purpurmantel mit Goldlichtern. Vor ihm steht links ein Zauberer, welcher die Schlange am Schweife hält, rechts Moses, graubärtig mit goldenem Stabe und Nimbus, zu seinen Füssen ein anderer, auch durch den Nimbus ausgezeichneter Mann, welcher ebenfalls eine Schlange am Schweife gefasst hat. In der Ecke rechts oben erblicken wir Moses noch einmal, in grauweissem Gewande und hellrothem Mantel und über dem Dornbusche, eigentlich einem Baume, die Hand Gottes.

Die untere Abtheilung zeigt in der linken Hälfte das rothe Meer, in welchem Männer, Pferde und Wagen schwimmen. Der Illustrator hat zuerst die Menschen und Thiere, zumeist in horizontaler Lage gemalt und darüber blauweisse Streifen, die das Wasser vorstellen sollen, gezogen. Die rechte Hälfte wird durch die Israeliten, welche in breiten Reihen wandern und Moses, welcher die Hand gegen das Meer ausstreckt, gefüllt. In der hintersten Reihe tragen Männer und Frauen Gefässe und weisse Bündel auf den Köpfen.

Eine ähnliche blattgrosse Miniatur auf Purpurgrund von Gold-

ranken eingefasst schmückt die Rückseite des Titelblattes zum dritten Buche Moses. Oben auf dem Berge Sinai empfängt Moses, mit Sandalen an den Füssen, in hellblauem Gewande und röthlichem goldpunktirtem Mantel, mit verhüllten Händen die Gesetztafel aus der Hand Gottes. Der Berg hat eine röthliche Farbe und rundliche Form. Zwei Weidenbäume beleben ihn. Am Fusse des Berges steht Aaron mit emporgehobenen Armen. Ein Purpurstreifen trennt diese Abtheilung von der unteren, wo Moses mit zwei Männern vor dem Eingange einer offenen Giebelhalle steht. Ihm gegenüber (ähnlich wie im Ashburnham-Pentateuch) hat sich eine Doppelreihe von Israeliten, in buntfarbigen Hosen, weisslichen Tuniken, hellen kurzen Mänteln aufgestellt. Die bunten Farben, besonders der ziegelrothe Anstrich des Daches üben eine grelle Wirkung.

Auf der Rückseite des folgenden Blattes wird oben von einem Prachtzelt der Vorhang, welcher die mannichfachsten Farbenstreifen zeigt, von vier Männern zurückgeschlagen. Wir blicken in das Innere, wo von Cherubim bewacht unter einer Hängelampe die goldene Bundeslade aufgerichtet ist. Darunter steht in der Mitte der grosse siebenarmige goldene Leuchter, rechts von ihm Moses in weissem Gewande, der aus einem Hüfthorn die Israeliten salbt, links Aaron mit Priestern, welcher eine Opferschale in den Händen hält. Alle tragen weisse Gewänder und violette Mäntel. Die unterste Abtheilung schildert endlich ein Thieropfer. Weite Vorhänge, durch eine mittlere Säule getrennt bilden den Hintergrund. Vor derselben steht ein Mann, um mit hochgehobenem Beile die Opferthiere (Ochs und Schaf haben die gleiche Grösse) zu schlachten, ihm gegenüber hält Moses eine goldene Schale bereit, das Blut in ihr aufzufangen. Rechts und links reihen sich die Israeliten in kurzen rothen oder violetten Tuniken an und heben preisend die Hände zum Himmel empor.

Rückblick.

Fasst man die Ergebnisse der bisher geführten Einzeluntersuchungen zusammen, so ergeben sich folgende Resultate:

Die Genesisbilder des frühen Mittelalters gehen nicht auf einen Archetypus zurück, an welchem sie unverbrüchlich festhalten, welchen sie mehr oder weniger mechanisch wiederholen. Der Bibeltext bestimmt allerdings die Schilderung und schreibt für die Auffassung der Hauptpersonen und der wichtigsten Ereignisse einzelne Regeln vor, von welchen kein Künstler abweicht. In der Auswahl der Scenen aber und in der feineren Ausmalung der letzteren herrscht grosse Freiheit, welche auch von den Künstlern oder den Personen, welche hinter ihnen stehen und sie bei der Anordnung der Bilder leiten, benützt wird.

Erscheint die Eintönigkeit in der Wiedergabe der Genesisereignisse vollkommen ausgeschlossen, so entdeckt man doch zwischen den Bilderkreisen der Genesis bald eine grössere, bald eine geringere Verwandtschaft. Sie zerfallen ganz deutlich in verschiedene Gruppen, von welchen die verwandten räumlich und zeitlich zusammenhängen.

Die erste Gruppe umfasst die an der Grenze des altchristlichen Zeitalters stehende Wiener Genesis und den Codex Cottonianus. Beiden sind mannigfache antike Anklänge gemeinsam. Dieselben zeigen sich in der Zeichnung der Gewänder, insbesondere in dem Wurf der Mäntel, dann in der Behandlung der Architektur. Die korinthische Säulenordnung ist bekannt und wird regelmässig angewendet. Die Säulen tragen keineswegs immer Bogen, sondern stützen häufig ein gerades Gebälke. Der Stil der einzelnen Denkmäler (und dass überhaupt noch einzelne richtig konstruirte Denkmäler vorkommen

spricht für die gut erhaltene Bautradition) erscheint freilich oft verwildert, lässt abor immerhin die antiken Wurzeln erkennen. Einzelne Portiken und Exedren könnte man unmittelbar von spätrömischen Monumenten entlehnt wähnen. Gemeinsam ist ferner dieser Gruppe die Erhebung der Illustration zu einem künstlerischen Bildo. Selbst wenn mehrere Scenen in einem Rahmen zusammengefasst werden, erscheinen sie doch stets so geordnet, dass sie auf das Ange eine einheitliche Wirkung üben, die Form eines geschlossenen Gemäldes annehmen. Das setzt nicht bloss eine reiche künstlerische Tradition voraus, sondern kann überhaupt nur durch den Einfluss einer satten Cultur erklärt werden. In der That zeigen auch einzelne Geräthe, wie das Prachtbett Abrahams, dann der Schmuck einzelner Frauen eine stattliche nicht überladene Pracht, die Scenen, welche am Hofe Pharao's spielen, die Kenntniss der Sitten vornehmer Stände. Man geht gewiss nicht irre, wenn man den Ursprung der Wiener Genesis in der Nähe der grösseren Culturstätten des Alterthums, welche auch in christlicher Zeit ihre Bedeutung bewahrt hatten, sucht.

Eigenthümlich ist der Wiener Genesis die Scheu vor der Wiedergabe des Gewaltsamen, Leidenschaftlichen, Heftigen. Stärkere Affekte werden ungenügend ausgedrückt. Kampfscenen fehlen vollständig. Dagegen herrscht eine entschiedene Vorliebe für das Idyllische. Ruhige Situationen gelingen am besten. Sinnliche Schilderungen (Lot und seine Töchter) werden nicht ausgeschlossen. Mit dieser Neigung für das Idyllische, welche sich wieder aus einer satten, fast übersatten Cultur, einem gewissen Quietismus erklärt, hängt dann wieder die Freude an der Schilderung des Hirtenlebens, die Betonung des landschaftlichen Elementes zusammen. Die Begegnung Jakob's mit Laban (s. Taf. I) trägt vollständig den Charakter eines landschaftlichen Gemäldes. Wo es nur immer angeht, wird als Hintergrund die Landschaft vorwerthet. Die architektonische Staffage beschränkt sich auf einzelne Tempel, Häuser oder auf abgekürzte Städtebilder, in der Weise wie sie auch in der spätrömischen Kunst wiederkehren: einige von Thürmen und einer Ringmauer eingeschlossene Bauten. Sie ist durchaus maassvoll und verständlich gehalten.

Im schroffen Gegensatze zu dieser Gruppe steht die zweite Gruppe, welche bisher nur durch den Ashburnham-Pentateuch vertreten ist. Wir lernen eine andere Kulturwelt, zugleich eine andere

Kunstwelt kennen. An die Stelle der Bilder, der geschlossenen Gemälde rückt die eigentliche Illustration. Regelmässig werden auf jedem Blatte mehrere Scenen, ohne jede Ordnung, namentlich ohne jede Symmetrie zusammengestellt. Der Raum wird einfach gefüllt, die Scene, da wo sich gerade Platz für sie findet, eingeschoben. Jeder formale Zusammenhang fehlt, der gleichartige Inhalt allein bestimmt die Aufnahme der Handlung auf dem Blatte. In der Wiener Genesis waltet das ästhetische, im Ashburnham-Pentateuch das didaktische Princip vor, welches auch durch die zahlreichen Beischriften bekundet wird. Dort wird das Auge erfreut, hier dasselbe unterrichtet; dort tritt der Inhalt nicht selten gegen die Form zurück und Scenen werden auch wenn sie ihrer Natur nach unbedeutend sind, reicher ausgemalt, weil sie die künstlerische Phantasie anregen; hier wird die Form dem Inhalte untergeordnet, auf die deutliche Versinnlichung des letzteren das Hauptgewicht gelegt.

Wir kommen zu dem Schlusse, dass die beiden Handschriften nicht bloss verschiedenen Kunstkreisen angehören, sondern dass auch ihre Wurzeln, aus welchen sie sich entwickelt haben, weit auseinander liegen. Die Bilder der Wiener Genesis unterscheiden sich von antiken Wandgemälden eigentlich nur durch den Grund, auf welchem sie ausgeführt wird. Wenn man sich dieselben vom Pergamente auf die Mauer übertragen denkt, so würden sie nichts von ihrer Wirkung verlieren. Sie stehen den antiken Miniaturen, wie dem Iliasfragmente in der Ambrosiana nicht bloss zeitlich nahe, gehen jedenfalls auf einheitlich komponirte in sich abgeschlossene Gemälde zurück. Ein solcher Ursprung ist für die Illustrationen des Ashburnham-Pentateuch ganz undenkbar. Sie erinnern vielmehr an die Bilderchroniken oder Bildertafeln, deren Vorkommen in der antiken Welt Otto Jahn nachgewiesen hat und von welchen die bekannte Tabula Iliaca noch deutliche Spuren an sich trägt. Wir vermuthen, dass auch in der altchristlichen Welt biblische Bilderchroniken oder Bildertafeln im Gebrauche waren, mit deren Hilfe die biblischen Thatsachen dem Auge nahe gerückt wurden und welche die Unterweisung in der Lehre wirksam unterstützten. Nur so können wir uns die Zusammenstellung vieler Scenen in einem Raume, die Beischriften, welche jede Scene begleiten und deuten, natürlich erklären. Das Band, welches die Illustrationen eines Blattes zusammen-

fasst, ist allein der Inhalt. Das gelesene oder erläuterte Kapitel der Bibel empfing durch die Bildtafel eine wohlthuende Ergänzung. Unsere Vermuthung wird durch das Canterbury-Evangelarium in Cambridge bestätigt, wo für die einzelnen Evangelien offenbar dasselbe Illustrationsprincip waltete und jedem Evangelium eine erläuternde Bildtafel, die Hauptscenen desselben wiedergebend, vorangestellt wurde.

Gehen wir auf die Natur des Ashburnham-Pentateuch noch im Einzelnen ein, so erkennen wir, dass eine äussere Kenntniss antiker Sitten noch in mehreren Schilderungen, der Quadriga, dem Lagern bei Tische nachhallt, vom eigentlichen antiken Leben und antiker Kunst alle Spuren bereits verwischt sind. Auch die architektonischen Hintergründe beruhen nicht auf natürlicher Anschauung der Monumente. Wir müssen annehmen, dass die Handschrift weiter ab von den antiken Culturstätten geschrieben und mit Bildern geschmückt wurde. Das Interesse an der Landschaft erscheint vollständig verschwunden, obgleich die Wiedergabe der einzelnen Geräthe genaue Kenntniss des Landlebens kundgibt. Der Illustrator ist dagegen in der Welt elementarer Leidenschaften heimisch. Kampfscenen gelingen ihm vortrefflich (s. Taf. II), grob derbe Charaktere zeichnet er anschaulich. Wir empfangen den Eindruck einer erst langsam sich wiederaufbauenden Cultur und glauben nicht zu irren, wenn wir annehmen, dass die Handschrift einer Provinz angehört, in welcher sich germanisches Blut der antiken Menschheit stark beigemischt hat. Ob wir diese Provinz in Oberitalien, ob im südlichen Frankreich zu suchen haben, darüber fehlen uns alle Anhaltspunkte. Die offenbare Kenntniss des Ziegelbaues und der Holzschnitzerei ist doch ein zu allgemeines Merkmal, als dass wir es zum Ausgangspunkte topographischer Untersuchungen annehmen könnten.

Die dritte Gruppe wird durch die karolingischen Handschriften gebildet. Sie setzt das Prinzip, welches der zweiten Gruppe zu Grunde liegt, einfach fort, bildet dasselbe weiter aus. Auch hier werden regelmässig auf jedem Blatte mehrere Scenen zusammengestellt und durch Beischriften erläutert. Aber wie die letzteren zuweilen schon rhythmische Form annehmen, so erscheinen auch die Einzelbilder besser geordnet. Sie stehen in der Regel übereinander, zeigen annähernd die gleiche Grösse, werden durch farbige Streifen getrennt. Ihre Voraussetzung bleiben aber immer ähnliche Hand-

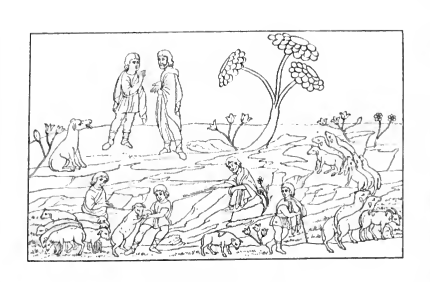
schriften, wie das Ashburnham-Pentateuch, ohne deren Kenntniss sie niemals die Fähigkeit, die Illustrationen auf einem Blatte besser zu gliedern, die Kompositionen klarer zu ordnen, gewonnen hätten. Die karolingischen Miniaturen sind nicht Werke einer primitiven Kunstübung, sondern verbessern und regeln nur das Vermächtniss einer älteren Periode. Wenn sie in dem Uebermaass des Goldauftrages barbarischer erscheinen, als frühere Schöpfungen, so erklärt sich das aus dem Einflusse des kalligraphischen Elementes, welches erst in der karolingischen Periode in der Miniaturmalerei maassgebend auftritt. Aber auch dafür erscheint der Ashburnham-Pentateuch als eine Uebergangsstufe. Er verschmäht die Goldfarbe nicht, darin von altbyzantinischen Werken abweichend, gebraucht es aber nur, der altchristlichen Tradition näher stehend, in mässiger Weise, wie er auf der anderen Seite doch wieder buntere Farben liebt, als seine Vorgänger.

Mit der karolingischen Periode ist die Entwickelung der Genesisbilder für lange Zeit geschlossen. Die folgenden Jahrhunderte (XI—XIII) haben das Interesse an Bilderbibeln verloren. Andere Gedankenkreise sind zur Herrschaft gelangt. Evangelistarien, die für den Gottesdienst bestimmten Bücher, Andachtsschriften nehmen vorzugsweise die Kunst des Miniators in Anspruch. Erst gegen das Ende des Mittelalters wendet sich auch das künstlerische Interesse der ganzen Bibel wieder zu und die Erfindung des Holzschnittes bringt wie in die Bibelillustrationen überhaupt, so auch in die Genesisbilder neues Leben.

Bestätigen sich die hier gemachten Beobachtungen und aus der Vergleichung der Handschriften gezogenen Schlüsse als richtig, so wäre in dem Ashburnham-Pentateuch die unmittelbare Vorstufe der karolingischen Miniaturen entdeckt, wieder also in einem wichtigen Bilderkreise die stetige selbständige Entwickelung der abendländischen Kunst nachgewiesen. Da bereits der innere Zusammenhang der karolingischen und Ottonischen Kunstperiode sichergestellt ist, so wäre ferner in die Entwickelungskette der frühmittelalterlichen Kunst ein neuer fester Ring eingeschoben, ein weiterer Baustein zur wissenschaftlichen Geschichte derselben gelegt.



Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig



AUS DER WIENER GENESIS.



AUS DEM ASHBURNHAM-PENTATEUCH.



